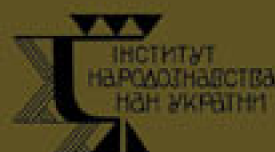
ISSN 1028-5091

Народознавчі зошити

4

2015





НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ • ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ

НАРОДОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

4 (124) • 2015

ЛИПЕНЬ—СЕРПЕНЬ

THE ETHNOLOGY NOTEBOOKS

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ • ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1995 р. • ВИХОДИТЬ 6 РАЗІВ НА РІК • ЛЬВІВ

Журнал «Народознавчі Зошити» є у переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт з історії (Наказ МОН України від 04.07.2014 р. № 793);
з філології (фольклористика) (Наказ МОН України від 29.12.2014 р. № 1528);
з мистецтвознавства (Наказ МОН України від 06.03.2015 р. № 261)

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту народознавства НАН України

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
№ 15191-3763 ПР. Серія КВ ISSN 1028-5091

Адреса редакції: 79000, м. Львів-центр, проспект Свободи, 15
Сайт: nz.ethnology.lviv.ua; e-mail: ethnolog@gmail.com

ЗМІСТ



Статті

Степан ВОВКАНИЧ

НАЦІОНАЛЬНА І СВІТОВА БЕЗПЕКА НОВІТНЬОЇ ДОБИ: СОЦІОГУМАНІСТИЧНИЙ КОНЦЕПТ

Акцентовано, що захистити Україну допоможе запропонована нею і підтримана світовою громадськістю соціогуманістична парадигма нових міжнародних взаємовідносин. Вона має ґрунтуватися не на шовіністичній силі сильних світу цього, а на силі захисту індивідуальних прав людини і колективних прав кожної нації, на гармонізації та гуманізації людиноцентричних і націоцентричних цивілізованих цінностей, на здобутках сили розуму в пошуках шляхів суспільного розвитку, соціальної справедливості та правди пізнання. Водночас, будучи ідеологічною платформою новітньої доби, повинна акумулювати семантичні, аксіологічні та семіотичні складові української національної ідеї (УНІ) як комплексної домінанти поточної та довгострокової стратегії розвитку державності України, зміцнення її суб'єктності та збереження національної ідентичності.

Ключові слова: гібридна війна, захист інформаційного і територіального простору, анексія, ідеологічні засади державотворення.

У 1946 р. тодішній прем'єр Великобританії В. Черчилль своєю відомою фултонською промовою вперше звернув увагу повоєнного світу на агресивність СРСР, який, відтак, Президент США Р. Рейган назве імперією зла. Лідер переможців Другої світової пророче попереджав, що «русские друзья» нічого так не уважають, як силу, і ні до чого не мають щонайменшої поваги, аніж до військової слабкості [4]. Це було чи не першим серйозним сигналом людству після щойно створення ООН, яку великий британець називав Храмом Миру і яка, власне, мала б стояти на сторожі миру у світі, оберігати його від нових глобальних кровопролить та, насамперед, захищати і захистити тих, хто самотужки не в стані відстояти свою державну суб'єктність, протистояти злочинному нападу агресора, що знову цинічно наважиться порушити світовий порядок.

На щастя, тоді Європа та США почули попередження: об'єдналися та опрацювали спільну стратегію стримування, недопущення жахіть атомної війни, а відтак шляхом економічних змагань, нав'язаної гонки озброєнь, інформаційної ізоляції та інших ефективних дій, що їх комуністи не витримали, і відступили. Тоді політика Заходу ослабила апетити росіян на світове панування під фальшем їхньої пропаганди проведення всесвітньої пролетарської революції за звільнення всіх безпощадно експлуатованих людиноненависницькими капіталістами. Своєю чергою, це призвело до розпаду створених прорадянських агресивних військових блоків, тоталітарних організацій, брехливих масмедій, зменшенню п'ятих колон тощо. Заодно зруйнувало залізну завісу, вивільнило уярмлені комуністичним режимом народи, повернуло їх до європейських цінностей і демократичних інституцій, принесло свободу та справжню незалежність радянським псевдореспублікам.

Однак вільний світ, втішений здобутим, шкода, дещо пригальмував свою творчу активність щодо усунення з мапи світу останньої імперії. Паче того, проґавив її переозброєння задля реалізації великоросійських шовіністичних амбіцій повернути шляхом анексії та провокаційних гібридних воєн втрачені території, новостворені суверенні республіки, їхні ресурси, активи тощо. Створена більше 70 років тому система Ради Безпеки ООН виявилася неефективною. Ба, що більше, вона опинилася в кризі. Цивілізований Захід не був готовий ні в інформаційному, а, головно, у військовому плані зупинити імперського реваншиста чи то в Криму, чи то на сході України. **Науково-**

ідеологічний фундамент не мав достатньої міцності через неналежне духовно-інтелектуальне забезпечення його політичними **елітами** новітніми продуктивними ідеями, а, значить, концептуально не відповідав вимогам часу [1]. Ідеї **об'єднаної** Європи аж до Уралу зійшли на комерцію ЄС, НАТО, а увагу нових менеджерів зайняли обіцянки дозволити новим членам **безвізові** поїздки, хоча відомий політик Росії п. Гризлов нагадав усім, що танкам візи не потрібні.

Обговорення злочинів Росії в ЄС, ООН, особливо в Раді Безпеки показали, що фактично нині поза світовим механізмом покарання є анексія сильним світу цього будь-якої території будь-якого народу, слабшого у воєнному плані чи не готового до захисту від несподіваного удару в спину нахабного загарбника. Санкції, умовляння, заклики до сумління агресора припинити вбивати, коли йому дуже хочеться загарбати ласий кусок чужої території, «безмежно поширити, за Черчиллем, свою міць і доктрини», зокрема ідеологему «русского мира» — не подіяли, тим паче, — одразу. На це годі було сподіватися, адже загарбник з часів Івана Грозного традиційно поширював неправду. Замаскувавшись під місіонера-миротворця — постійного члена Ради Безпеки, не припинив зловживати довіреним цивілізованим правом вето; навпаки, — блокував і блокує будь-яке, невигідне йому рішення, готуючись до нових загарбань, поневолень, асиміляцій та інших агресивно-девіальних діянь проти Молдови, Грузії, України.

Визнаймо, що йому це не важко чинити, позаяк Захід не зробив належних висновків з минулого, і не був всебічно готовий до радикальних і рішучих дій відстояти загальнолюдські цінності перед нахабством неофюрера. Історія криваво повторилася. І це за наявності досвіду, близького до цього, знову за Черчиллем, коли світ своєчасними діями, без єдиного вистрілу міг попередити катастрофу в Німеччині. Нині він це знову не зробив щодо Росії. І навіть тепер, якщо на прохання, скажімо, України, ООН надішле (зі запізненням, і це рішення не заблокує Росія) на Донбас «блакитні шоломи», то нечіткою є їх **миротворча місія**. Чи вони мають захистити тих, що проливають кров за волю в нерівній боротьбі з агресором? Чи прибули для того, аби звільнити землі України від загарбника, який їх анексував і вбиває «градами» непокірливих на правах сильнішого? Чи для того, аби законсервувати ззовні інспірований конфлікт, провести вибори під «калашами» найманців та за лекалами російських політтехнологів «декомпозицировать» Україну надовго, якщо не назавжди? А кровопролиття брехливо представити як внутрішню, чи ще більш цинічно — громадянську війну, в якій «униженные» росіяни захищають демократію від Київської хунти, «бендеровцев», «правосеков» чи «националистов Крыма»? Хоча сталінсько-беріївські більшовики Росії депортували корінний кримськотатарський народ, і лише нестача залізничних вагонів не уможливила це зробити з українським. Насправді, Росія з часу свого становлення не шкодувала і не шкодує й нині ресурсів, аби у будь-який час бути готовою захопити українські землі, будь-якою ціною перешкодити Україні прорватися на світові простори, стати вільною та самостійною державою [5]. Це означає, що зросійщення і окупація України триває, і це для безпеки має не регіонально-локальне, а ширше — геополітичне значення. Отже, доля завоювання та зникнення чекає не лише малі народи північної та сибірської частин Росії.

Навіть побіжний системно-функціональний аналіз дій ООН під час агресії Росії проти України показує: ООНівські структури не є емерджентними функціям, особливо це стосується Ради Безпеки. Чи РБ — це клуб світових держав, що володіють атомною зброєю, і, користуючись цією перевагою як сильні світу цього, взяли на себе відповідальність за мирне його майбутнє? Чи, навпаки, зловживають цими преференціями для «устрашения» решти людства, нового поділу світу та домінування над ним? Чи Україна, позбавившись третього в світі за потужністю атомного військового потенціалу, може довіритись гарантіям своєї національної безпеки згідно з Будапештським меморандумом? Очевидно, що глобальні виклики світовому порядку, процеси ренаціоналізації, виникнення і підтримка нових держав, модерні інституційні трансформації вимагають удосконалення національних і світових систем безпеки щодо надолуження прогалин в морально-духовній емерджентності функцій і структур ООН.

У цій ситуації недоліки можна значною мірою усунути, якщо виходити не з статусу сильного, що зловживає правом вето в Раді Безпеки, а з позиції сили міжнародного права та **соціогуманістичних** засад стратегії **розвитку** взагалі, тобто в рамках нової **парадигми захисту буття кожній нації**. Росія більшовицько-атеїстична чи реваншистсько-православна, будучи

спадкоємицем імперії зла, давно втратила мораль, але традиційно продукує неправду, в т.ч. нині з трибуни ООН про буцімто зовнішні загрози її безпеці. Далі дурить світ, що змушена готувати зброю для самозахисту, а, назвавшись старшим братом (?), застосовує імперську апологію захисту націй, які, за Франком, **малі та непідготовлені**, тобто ще не набули належної модерної суспільно-державотворчої структуризації. «Наділивши» себе оонівською функцією змушення до миру, в стилі загарбницького «русского мира» розправилася з грузинами, анексувала Крим, а нині «міротворіт» на сході України, у Придністров'ї. А світ ніяк не зрозуміє, що запитання: хто наступний — не риторичне!

Зрозуміло, за таких обставин трендом сьогодення мала б стати запропонована соціогуманістична парадигма, яка оптимально поєднувала б морально-націо-державоцентричні цінності кожної країни і європейські (світові) людиноцентричні вартості, які основувалися б на засадах паритетного захисту індивідуального права **людини** та колективного права **націй,** ефективного **міжнародного** механізму військового їх захисту та відповідних **засобів** покарання загарбників, агресорів і порушників світового порядку. Окрім того, в післяімперському світі концепція бінарного захисту, передовсім, мала б враховувати та націлювати на **культурологічний, духовно-інтелектуальний і морально-правовий** аспект **цінностей** в сенсі забезпечення **справедливості** та **правди**. Адже в постколоніальному просторі, де домінують ностальгія агресивної імперії за втраченим, погрози мирним народам країн, що стали чи хочуть бути вільними, — саме час ідей, які мудро і лаконічно виклав Махатма Ганді своїй нації в засадничо-основоположній соціогуманістичній настанові: я повинен залишати всі вікна і двері відчиненими, я за те, аби звідусіль усі культури світу припливали до мого порогу, але нічого не може бути таким, що збиватиме мене з ніг і повінь заливатиме мій дім.

Фундаментальний моральний імператив соціогуманізму знаходимо і в більш новітній історії, де широко відомий інший великий подвижник захисту ослаблених сильними світу сього, — Папа Римський Іван Павло II. Саме він соціогуманістичний імператив **як ідею «сім'ї» у міжнародних стосунках** переніс (за якою до найслабших ставляться з найбільшою любов'ю, їх вчать говорити, а голоси сильних світу не мають морального права залишити безголосими



Ватикан, 1994 р. Вручення професору Вовканичу Ст. диплому дійсного члена Папської Академії соціальних наук

постколоніальні народи) у третє тисячоліття, — в національну і соціальну площину цілих народів та народностей, які прагнуть повернутися до своїх духовних витоків. Це було 5 жовтня 1995 р. під час його виступу з приводу святкування п'ятдесятиріччя ООН. У цьому році світ буде відзначати семидесятиріччя ООН і 20 років з дня виступу Папи з її трибуни. Саме у цьому контексті Україна, — як піддослідна повторення застосування сили «русским миром» в Криму ідеології судетського нацистського експерименту, разом з Польщею (як Батьківщиною Папи), могли б, на наш погляд, виявити цивілізаційну європейську єдність більшу, аніж, скажімо, спільне проведення «Євро-2012», популяризуючи **ООНівську концепцію Папи** як пріоритетну для лікування колапсу міжнародної системи безпеки.

Йдеться, передовсім, про розбудову соціогуманістичних **східно-європейських** ініціатив в системі міжнародних взаємин, про силу міжнародного права в третьому тисячолітті, а не лише осудження анексії земель інших народів, знущання над їх мовами, традиціями, світоглядами, «оболванивания» громадськості купленими журналістами, проведення псевдовиборів в «народно-регіональних» республіках тощо. Україна, Польща, Прибалтійські республіки, їхні служби і народи добре знають, що не всі злочинці та їх людиноненависницькі ідеології опинилися на підсудній лаві в Нюрнбергзі, як і в Ялті переможці Другої світової війни — не опрацювали ефективний механізм недопущення Третьої. Після Ялти і Нюрнберга не настав **ноосферний** період в міжнародних відносинах, не минувся диктат сили, а сила розуму і

правильного, за Шевченком, закону не домінує в повоєнному світі. Що більше, нині під загрозою не лише Ялта — в небезпеці вся Європа, а відтак і світ, бо російські реваншисти сакралізують анексію Криму, перетворюючи його у військову базу ядерної зброї. Попри те, за європейські **цінності вмирають** тільки **українці.** Водночас, в Брюсселі не видно швидких порухів, адекватних життя героїв, відданого «За нашу і вашу свободу!». Що більше, лідери деяких держав ЄС не тільки спокійно сприймають кровопролиття, а складається враження, буцімто начисто забуті злочини російських військ 50-х років в Берліні, в 1956 в Будапешті, в 1968 в Празі, пропагандистську олжу більшовиків періоду холодної війни. Невже сучасні політичні лідери настільки мімікрували в бік матеріальних ресурсів Росії, що власного духовно-інтелектуального потенціалу вистачає тільки на перенесення Берлінського муру на територію України? Ідеї де Голля, Аденауера — батьків об'єднаної Європи аж до Уралу, Черчилля щодо створення ООН як Храму Миру — зійшли на торгівлю квотами з ЄС та інші обіцянки Україні, Грузії, Молдові як країнам, які нібито далекі і є поза Європою.

Проте, чи виною є лише недалекоглядні сучасні політичні лідери окремих держав? Адже проблема не тільки в особистостях і торгових, в т. ч. газових договорах з Росією; вона ідеологічно комплексна: **просторово-інформаційна, духовно-моральна, політико-економічна і соціально-психологічна**. Її сутність в потребі нової **філософії** широкоформатного **захисту** не лише людини і націй, а і **правди** в Європі і світі, їх розумінні як фундаменту побудови більш справедливого **майбутнього**. Адже його важко спроектувати без спростування заяви Сталіна стосовно фултонської промови Черчилля, в якій більшовицький вождь, будучи напередодні Другої світової війни союзником Гітлера, назвав великого британця розпалювачем нової бойні. Чому досі поширюються брехливі коментарі радянських мас-медія щодо буцімто наказу Черчилля збирати гітлерівську трофейну зброю для боротьби з новим світовим миротворцем, яким, очевидно, був самозваний СРСР, а нині таке псевдомиротворення успадкувала Росія? І ці прокомуністичні міфи нам — «дітям війни» від Сталіна і Гітлера, — з малку систематично втокмачували в голови вчителі на виховних шкільних годинах, прививаючи неправдою ненависть до США, Англії, психологію боязні та оббріхування всього «ненашенского», не радянського (читай — російського) світу.

Очевидно, що іншого не могло і не буде, допоки в Храмі Миру, возведеному на незліченних людських стражданнях і жертвах воєн, порядкують спадкоємці імперії зла, які, не покаявшись, виступають з правом вето і реваншу її «здобутків» водночас. При цьому відчувають підтримку «служителів» одержавленої церкви Московського патріархату, яка вже давно анексувала метрополію Київської помісної церкви і вміло намагається стерти з людської пам'яті цей недостойний яко для святих отців акт. Що більше, доки найвищий чинник Храму Миру їздитиме в Москву на військові паради з приводу ювілеїв закінчення світової масакри (спричиненої домовленостями Гітлера і Сталіна), аби вшанувати наступного кремлівського новітнього фюрера, допоки високі особи світового Храму відвідуватимуть наступників московських вождів, щоб їх поздоровити з черговим річчям перемоги російського шовінізму над зброєю німецького нацизму, — не досягнути справедливості, допоки в Храмі служитимемо Богові і мамоні. Попри те, мільйони українців щиро вдячні чинному Генеральному секретареві ООН Пану Гі Муну, що він хоча по дорозі до Москви відвідав Київ. Адже саме з Києва найвиразніше видно, якщо хочеш побачити, велич і трагедію Дніпра. Саме його в Другу світову двічі форсували дві різні армії, натхненні одним духом — тоталітарно-загарбницьким, — який з Красної площі ніяк, шкода, не вивітриться.

Сьогодні саме в храмах і на майданах столиці України найбільше відчутно загрозу третього штурму берегів Дніпра імперсько-реваншистськими силами Росії та її найманцями. А, значить, чітко зрозуміло, якщо є бажання побачити і справді зрозуміти стривожений Київ, який найголосніше попереджує світ про допущений при зведенні Храму Миру дисонанс. Мається на увазі, що один із переможців Другої світової, що повинен був сидіти в Нюрнбергзі на лаві підсудних, натомість беззаперечно заволодів в Раді Безпеки ООН правом вето і нині цинічною брехнею прикриває свої загарбницькі плани щодо України, і не тільки. Ідеться про вето реваншиста в Храмі Націй, яке, очевидно, мало б, принаймні, обмежуватися певною експертизою світових моральних авторитетів, оонівськими Послами Миру, серйозними висновками фахівців з міжнародного права, світової історії, куль-

тури і т. ін. Власне тому служителі такого Храму повинні, по-перше, уяснити, що без відвідування святинь Києва їм душею не «понять» Росію, яка традиційно говорить одне, а робить протилежне; називає українців, приміром, братнім народом, а сама при тому постійно готує ситуацію, аби несподівано встромити йому у спину ножа. По-друге, без змін у світовій системі безпеки ООН не удосконалюватиметься як глобальна інституція попередження нових трагедій, тираній, фюрерів, генсеків; що більше, їхніх модерних камуфляжів — автократичних президентів, їх прислужників, якими так чваняться диктатори імперій і яких буцімто «всецело» підтримє народ.

Визнаймо, що без якісних трансформацій ООН не стане світовим ефективним робочим інструментарієм попередження Третьої війни. Без цього мільйонам ще живих українських дітей Другої світової бойні годі дочекатися чесної відповіді на запитання: **що робити**, аби путінська зброя після демонстрації її моці на параді не позбавляла нові покоління дитинства, права на життя в Україні, Грузії чи деінде, куди вступила нога поневолювача — російського солдата. Шкода, але світ забув, що Європу не покинув дух реваншизму, і не всі країни вважають мир, свободу, право на захист своєї самобутності — **цінністю.** Анексія не зникла з імперського сленгу. «Зелені чоловічки» появилися в Криму тому, що був забутий «Антибільшовицький блок поневолених народів», який виник після Другої світової війни і до його функціонування великі зусилля приклали українці, для яких вона не закінчилася в 1945 році. Чи не тому українці такі чутливі нині до загроз Третьої та потреб країн, яким загрожує Росія, об'єднатися в «Спілку запобігання **більшовицькому реваншизму**»? Хіба такі особистості, як В. Ющенко, О. Квасневський, М. Саакашвілі, Р. Чубаров не могли б скласти основу такого союзу? На жаль, досвід боротьби з більшовизмом не використали ні Україна, ні світ. На догоду планам реваншистів, а не кримськотатарському народу, Україна надала Верховній Раді Криму статус автономії. А світ поспішно почав творити формат **Великої вісімки** держав замість семи з огляду лише сили військового потенціалу, ресурсів, а не наявності спільних загальнолюдських **цінностей і доброчинства**. Скільки ще треба жертв, аби зрозуміти фальш керівників псевдореспублік Луганської і Донецької областей про надання їм якогось особливого статусу? Справа навіть не в регіональному тероризмі найманців, а в **територисті-державі**, що їх найняла для розвалу України, Грузії і т. д.

Давно і не раз у своїх працях запитував і запитую: чи потрібна нова парадигма **буття** людини і нації, **захисту** правди, **дерадянізація** (деросійщення) українського і світового **інформаційного простору,** неправдивість якого є причиною і наслідком нинішньої **несправедливості** та **кровопролиття**? Таки потрібна, бо нині без цього світ навіть із запізненням не дізнається правди про цінності Революції Гідності, про боротьбу героїв України за її волю, гідне європейське майбуття. А буде слухати «Russia today» і, головне, вірити сучасним «дезам» Росії про Київську хунту чи солдат НАТО, які воюють на сході України, розпорюють животи жінкам і загрожують великоросам геноцидом. Геббельсівська пропаганда не канула в Лету. Без цього в Донецьку, Криму ще багато буде вбито патріотів лише за те, що вони говорять українською чи кримськотатарською мовою, буде закрито ще багато відповідних радіо-телестанцій, розбито пам'ятників Стусу, Шевельову і знову поставлено Сталіну. А світ так і не зрозуміє ідеологічну сутність «рашизму» та «русского мира», імперську спадковість царської Росії, СРСР і Російської Федерації! Без цього важко захистити суверенітет молодих демократій, інгібованих культур, їхніх національних середовищ як запорук духовного відродження націй, збереження їхньої ідентичності та світової різнобарвності. Соціогуманістична парадигма усуває зодноріднення світу, «декомпозицирование» України, її «одонеччування» як мирне, так і воєнне. Її мета — зміцнення єдності світу, соборності України через сталий розвиток розмаїття [2].

Метушливий світ у щоденній суєті не почув імперативи створення та удосконалення нової соціогуманістичної парадигми міжнародних взаємин навіть з трибуни ООН. Але чому ні Україна, ні Польща, ні ще недавно німецькомовна Чехія не застановилися над правдою і аксіологією ініціатив Папи? Адже мова, культура, традиції, інформація є суспільною цінністю, надбанням і основною ознакою нації, суспільним благом її спілкування та збереження ідентичності; рівно ж — феномен загальноцивілізаційний, що служить розвиткові розмаїття культур інших народів і народностей. Ця рефлексія віддавна притаманна сузір'ю великих соціогуманістів минулого і сьогодення, серед яких Вацлав Гавел, що, продовжуючи традицію Ма-

сарика, закликав поважати «силу безсилих». Саме Томаш Масарик говорив: я — чех, тому мушу мати чеську культурну програму, національну ідею. Право націй захищати свої ідеї чітко висловив наш Пророк Шевченко у зверненні до уярмлених Росією народів Кавказу: «Борітеся — поборете!». Коли узагальнити ці погляди, то, препаруючи їх до українських реалій, можна зазначити, як це зробив Понтифік під час пастирського візиту до Києва, згадавши Володимира Мономаха: Не дайте сильним світу цього запропастити людину. **Хіба наше керівництво має національні програми, проводить соціогуманістичну політику, відповідні реформи, які б якісно змінили систему цінностей, щоб не запропастити ні людину, ні Україну?** Адже далі занепадаємо як нація за всіма її основними ознаками, передусім за мовою, традиціями батьків, слухаючи Донбас. А хто чує Україну в її ексклюзивно екзистенційній потребі позбутися антиукраїнської семіотики? Попри те, завдання значно ширше: не втратити аксіологію національної тотожності в системі розвитку світового різноманіття, зберегтися як самодостатня нація.

Анексія Криму, ескалація воєнних дій на сході України показали, що, окрім військового опору українців російському агресорові, проведення **десовєтизації** культурного простору, — потрібна **соціогуманізація** міжнародних відносин, надання їм широкої юрисдикції, євроатлантичної військової захисної потуги, економічної допомоги і правового міжнародного контролю. Лише так можна відвернути глобальну катастрофу, локалізувати злочинну зухвалість сильних світу цього та силою права і правди комплексно забезпечити кожному народові, кожній людині рівний доступ до ресурсів, можливостей розвитку і збереження своєї національної тотожності на землі. Агресія Росії проти України підтверджує, що соціогуманізм потрібен міжнародному судочинству над звірствами як терористів, сепаратистів, так й їхніх **хазяїв** — ідеологічних натхненників кровопролиття. Чому Україна має відбудовувати Донбас, знищений найманцями Росією? Чи допоможе українцям план Маршала-2 створити **національну державу**, якщо через брехню російських ЗМІ, платних політтехнологів і служивих «батюшек» одержавленої церкви, — люди Донбасу зазомбовані ідеологією «русского мира»? Чому в українському селі — колисці нашої культури, домінує одержавлена церква, яка не засудила ні Голодомор селян, ні анексію української землі?

Ми — свідки кровопролиття на сході України, не лише за базові **людиноцентричні європейські цінності** — людську гідність, свободу, демократію, верховенство закону, толерантність тощо. Українство незахищене і від **зовнішньої** агресії сусіда, і від **внутрішнього** рудименту т. з. радянської людини, сформованої агресором, який є джерелом державного тероризму. Україна змушена боротися за двовалентний захист людини і нації, їхню соборну єдність і державну суб'єктність, суверенітет й ідентичність, за історичну та сьогоднішню правду, за не тільки український культурно-інформаційний, а і територіальний простір, ресурси, зрештою, **за своє буття** як вільного народу, за **тяглість** його розвитку в рідній, за Митрополитом Шептицьким, хаті. За таких умов модернізується не лише економіка, а **трансформуються** цінності, нових смислів набувають знання, культура, свідомість, їх ролеві функції в генеруванні нових ідей, в безперервності поступу. Без дерадянізації радянської і не створення соборної, за Франком, цілої української свідомої людини, без розуміння смислів нової соціогуманістичної концепції міжнародних взаємин годі світоглядно впровадити українську національну ідею (УНІ), якщо навіть за неї **загинуть** мільйони. Чи світ допоможе реінтегрувати суверенну **Україну: соборну, українську, гідну людини, нації та людства державу (СУГ)** в широкому ідеологічно-стратегічному статусі комплексних **складових сучасної УНІ?** Це засадниче питання нашого майбуття! І позитивна відповідь на нього в тому, чи УНІ, як предмет суспільних та індивідуальних цінностей українства, буде захищеною, а національна держава, як мета і засіб її досягнення, стануть **домінантними стратегемами** нашого **державотворення**. Тоді, власне, Українська Ідея та її складові СУГ трансформуються в сповідні цінності народу і, найголовніше, їх реалізації — не заважатимуть самозвані «браття», мета яких — аншлюс чужих земель, водночас, піар такого загарбання, звісно, як «собирание нашенского» і відновлення буцімто історичної справедливості.

У контексті державотворення та втілення УНІ в українців єдина альтернатива: донести світові олжу цих міфів. За нас правда. Адже насправді **укорінитися** цінностям УНІ в Україні не давала і не дає далі **російська** нацменшина. Хоча вона меншина, але най-

більша і перманентно розширюється, маючи військову підтримку ззовні. Починаючи з 1654 р., московити, прибуваючи у воєнному обозі, почали захоплювати нові землі, нищити генофонд нації, будувати Новоросію. Прибулі самовільно посилилися в опустілі квартири, розстрілявши перед тим національну еліту, повивозили до Сибіру подвижників УНІ, а сьогодні не дають титульному народові імплементувати европейські цінності та світоглядні націодержавоцентричні ідеї. А без них важко виховувати патріотизм молодих, соціалізувати вимушених переселенців АТО, допомогти рекультивувати Луганськ із вугільної копанки місцевих олігархів, а Донецьк — із «всесоюзної кочегарки», — в міста Нової України. Не легко адаптувати і учасників АТО до цивільного життя, виховувати покалічених «дітей війни», що її розпочав Путін. Адже Україна, окрім «дітей війни» Гітлера-Сталіна, поповнюється новими їх поколіннями, хоронить полеглих патріотів, вбитих російськими найманцями зі зброї, комплекти до якої постачають Росії чи не всі розвинені країни. Загиблих за Україну (парадокс!) відспівує церква Московського патріархату, а Путін після 70 років з часу закінчення Другої світової, на вівтар перемоги якої поклали життя біля восьми мільйонів українців, цинічно-монопольно заявляє, що Росія перемогла б і без них.

Отже, лише силою правди, національною потугою духовно-морального заслону, нашим свідомим інформаційно-психологічним опором «братерству» Росії, врешті, розумінням УНІ як цінності, пасіонарії та самовідданої боротьби за неї, ми можемо захиститися не самим «європейським валом» Яценюка! Паче того, так слід поступати не тільки тому, що цим валом не захиститися від російської пропаганди, а і за умов, коли світ цікавить не соціогуманістична парадигма безпеки, не захист українців, їх зникаючої мови, нищення інформпростору і генофонду нації, а її толерантність, ставлення до різних релігій, регіональних мов, ксенофобія! Саме з цих «проблем» в Україні проводяться і фінансуються міжнародні конференції, семінари і круглі столи. Маємо ще один парадокс: дивний інтерес європейців до рис нації, які їй внутрішньо не притаманні; навпаки, вона найбільше страждає саме від їх надлишку в зовнішньому середовищі, яке її оточує і намагається якнайшвидше доросійщити.

Інтелігенція Росії та України разом з бізнесом, святі отці церков — канонічних і неканонічних — вкупі з громадськістю хоча б зараз мали об'єднатися та взяти частину відповідальності на себе, особливо щодо брехливих зловживань надуманого мовного «притеснения» російського штангіста важкої категорії, що прибув у супроводі такого ж озброєння, нашим малюком, що вчиться ходити і говорити. Нам остаточно треба викинути з Конституції України табу на єдину державну ідеологію, зрозуміти важливість **духовно-інформаційної складової** сучасної зброї, конечну нагальність нової соціогуманістичної парадигми **буття** української нації. Лише Україна — для себе і світу — може донести ці нові смисли. І тільки вони допоможуть очистити від нашарувань т.зв. радянського соцреалізму поняття «радянської людини», відмити заяложене слово **«гуманний» (гуманітарний),** і, врешті, допомогти усвідомити парадигмальний масштаб поняття **«соціогуманістичний»** як власний **новотвір,** що має не лише **український,** а і **загальнолюдський вимір.** Не все людське — людяне. Якщо поняття **«соціальне»** означає **людське, суспільне,** а **«гуманне» — людяне,** то їх **синтез,** власне, складе **«соціогуманістичне» як нову якість емерджентності** (окрім структури і функцій) **суспільних систем.** Пора в людському будити **людяність**, **мораль, духовність** як духовний прояв інтелектуалізації, елітаризації та доброчинності. Лише **якісні зміни** людини, трансформації інституцій спільноти (нації) можуть пришвидшити прориви на світові цивілізаційні простори [3].

Водночас, такі прориви інтенсифікують внутрішні трансформації, якщо нестимуть світові низку розумних принципів загальнолюдського масштабу. Тобто враховуватимуть, по-перше, основоположне Франкове застереження: все, що розглядається **«поза рамками нації»,** — фарисейство, далеке від соціогуманізму. По-друге, вимагатимуть від **конвергенції людяності** бути наскрізною, тобто такою, що комплексно охоплює усі рівні соціальних систем **«сім'я — громада — нація — людство»**, не девальвує основу цього ланцюжка — **людину** та її **людяність.** Людяність не має ні центра, ні регіонів, її формують моральні достоїнства людини, що насичують її серце і душу. Геніальне, духовно-інтелектуальне через дифузію інформації регіональним також не буває. Регіоналізація в Україні — це давно підкинута ззовні міна прихованої федералізації, яка уможливлює спекулювати на чиннику децентралізації, розхи-

туючи цілісність, унітарність та соборність країни. Україна територіально не є гетерогенною, а регіональні відмінності зумовлені нищенням її державності та автентичності. Якщо справді в центрі захисту людина, то пріоритетом для децентралізації стають не **регіони**, а **територіальні громади** і **людина** в площині україноцентричних і загальнолюдських **цінностей.** Пора зрозуміти, що без посилення ролі та об'єднання громад, консолідації нації, без піднесення патріотичності, надання реформам соціогуманістичних засад не досягнути ефекту від місцевого самоврядування, так потрібного для творення **національної** держави, **громадянської** (політичної) нації, збереження **місцевих** говірок, специфік, традицій.

І, третє, прискорення руху (окрім капіталів, робочої сили і товарів) європейського досвіду, знань допоможе чинному урядові усвідомити, що олігархія повинна, як це ведеться у світі, працювати на стратегічні складові УНІ (соборність, українськість, гідність) і першою нести основний тягар сьогоднішньої війни. А виходить, що з боку великого капіталу, який в Україні за суттю є інтернаціональним, не докладається достатньо державотворчих ні його, ні урядових зусиль, аби стати національним. Рівно ж — мало робиться, аби привити стратегічні складові національної ідеї, європейські цінності і патріотичні домінанти суспільному загалу, не пригнічувати малих і середніх підприємців, аби великому бізнесу забути корупцію, офшори та навчитися, нарешті, працювати відповідно до законів і загальноприйнятих цивілізованих правил гри. Пора, нарешті, усвідомити, що згадані складові УНІ — це соціогуманістичні непроминальні **цінності**, які для українців є чи мають бути основою **аксіології об'єднання**, а не **поділу** людей на сорти, східняків і західняків з причин різного **розуміння** ними **семантики** і **семіотики державотворення.** Єдине розуміння **історії** минулого, єдиний вектор синергійних дій **сьогодення** і спільне бачення **майбутнього** держави — три чинники втілення трьох складових СУГ, де соборність та українськість — внутрішньо-національні **завдання**, а гідність — зовнішній репер показу **відповідності** домашніх здобутків незалежності міжнародній системі рівнів життя, досягнутих вільним цивілізованим світом. Аксіологічними національними і загальнолюдськими критеріями керуймося і при визначенні понять (величин) ресурсу та потенціалу, середовища і простору на кожному із рівнів «сім'я—громада—нація—людство», особливо депресивних громад (районів, регіонів), а також при проектуванні синергійності діянь України, дотримання принципу субсидіарності, виборі векторів розвитку, інтеграції, транскордонних зв'язків, внутрішньої децентралізації управління, демократії, соціальної справедливості тощо.

Таким чином, керуючись концепцією соціогуманізму як матрицею світоглядно-фундаментальних ідей новітньої доби, швидше викристалізуємо та чітко розведемо смисли: а) секендхендівської допомоги, тобто т. зв. **«гуманітарки»** для бідних і обездолених, яка переважно функціонує на громадських засадах і дій волонтерів; б) **гуманітарної** політики держави (освіта, наука, медицина тощо), що її проводить чинний уряд України; в) піар гуманітарних **конвоїв**, **коридорів** агресора для підтримки його найманців, сепаратистів та їх адептів; г) врешті, зрозуміємо глибинну сутність нових **соціогуманістичних засад** парадигми бінарного (двовалентного) захисту та розвитку людини та нації (націй), їхнього майбуття і буття в **розмаїтому світі**, де шекспірівське «бути» для України — не награне, а архіважливе і доленосне для розвитку корінної нації, справді рівне — її життю або смерті. Власне, перестанемо шукати, бо не знайти належне місце **соціогуманістичній парадигмі** розвитку в прокрустовому ложі чинної дискредитованої **гуманітарної** політики України та її поняттях, — заяложених більшовицьким соціалізмом. А якомога якісніше трансформуємо **українську ідею,** системи **людино-націоцентричних** цінностей в довгострокову стратегію **ідеологічного** забезпечення розбудови **національної** держави як соціогуманістичного супроводу її загальноукраїнської і регіональної політики та місцевого самоврядування. Адже досі в «Стратегії-2020» ідеологічний аспект як важлива стратегема духовно-інформаційної політики України — розмитий і не усуває імперський **асиміляційний** фактор.

Зрозуміймо, нарешті, головні істини: уряд в Україні, його політика повинні бути не проукраїнськими, а **українськими,** тобто такими, що розбудовують відповідну **національну державу** як головну спільнотну **цінність.** І концепт національної ідеї, безпеки і оборони країни повинен формуватися ним — зверху. Це вимагає від уряду як стратегічного менеджера державотворення відповідних **націо-державоцентричних цінностей** та ідеологічних **стратегем** як програм дій.

Це, своєю чергою, актуалізує заснування соборного інформаційного кластеру **українськості** для комплексного забезпечення національної **семантики** ідеологічного супроводу державотворчих процесів, **аксіології** вибору вектора вільної інтеграції України у вільне світове товариство та впровадження української **семіотики** на власній землі та в просторі. Такий кластер — це гармонійна суспільна система з певними складовими УНІ, набором їх якісних ознак (соборність, українськість, гідність), які пов'язані між собою, несуть семантичні, аксіологічні та семіотичні навантаження людино-націоцентричних цінностей та зміцнюють державну незалежність і суб'єктність України. Тоді і лише тоді уряд відповідатиме за ковітальне **національного і духовного відродження,** де людина і нація інформаційно-психологічно створюють гармонію єдності малої і великої Батьківщин, де глобальне розмаїття світу зберігається завдяки належному захисту національно-локального, осібного, ексклюзивного, де вільно панують сила правди, закон і справедливість, а не постімперське насилля та фальш пропаганди.

У цьому контексті нещодавні створення Міністерства інформації, ухвала ВР законів щодо заборони антиукраїнської семіотики, надання ЗМІ української семантики і національного контенту — це лише початки формування всеукраїнського інформаційно-ідеологічного кластеру, який має працювати на комплекс соборності, українськості та гідної державної незалежності України. Шкода, але, головно, в цьому відповідь: чи можлива нині **незалежність** країн, окрім Китаю, на межі з Росією? Чи можлива між ними маленька держава, на кшталт, Андорри? Адже сучасна ООНівська система безпеки лише в комплексі, враховуючи сили соціогуманізму, його відповідного воєнно-політичного і правового забезпечення, може гарантувати повноцінний, а **не паліативний** захист людини і націям, незалежно від їхньої чисельності, місця знаходження тощо. Звідси — основна місія соціогуманізму: не залишити ослаблені народи **відсталими** на задвірках соціального прогресу, **затиснутими** в економічні, інформаційні лещата сильних світу цього, а зберегти **середовищеспроможність** усіх для **сталого** духовного **відродження** та **розвитку** в світовому **розмаїтті**. Для цього націдею не можна виривати з контексту народознавства, збереження національної ідентичності, звільнення гноблених народів, а їх захист — від небезпек асиміляції, зникнення їхньої культури, мови, традицій тощо. Лише так можна зрозуміти, а зрозумівши, зупинити давню імперську захланність Росії, зловмисну сутність її сьогоднішньої анексії частин українських земель як постімперське **покарання за аксіологію** вибору євроінтеграційного шляху до цивілізованих вершин людства, зміцнення своєї державної суб'єктності, самостійності та уникнення постімперської асиміляції.

З огляду на це, є нагальною потреба надати міжнародний резонанс соціогуманістичній парадигмі як матриці нової **світової ідеології** захисту людини і нації, аби голос правди був почутий, щоб світ, нарешті, усвідомив імперську аморальність ідеологем загарбницької Росії, задумавшись над навмисне залишеними в Криму чи на сході України **царсько-радянськими анклавами антиукраїнської ненависті**, які нині знову точить **кров** з автохтонів. Нам треба з'ясувати для себе і світу: чи **ідеологія** як соціальна наука є гуманною за природою, чи її нові соціогуманістичні смисли можна реалізовувати в рамках сучасної дискредитованої **гуманітарної** політики, гумконвоїв, псевдореферендумів тощо? Як ці смисли **донести світові?** Очевидно, насамперед Рада Безпеки ООН має строго **розрізняти** духовно-моральний, інформаційний аспекти захисту ослаблених і тимчасово поневолених корінних націй: чи це їхні **національно-визвольна** боротьба, чи це **агресивно-загарбницькі** війни сильнішого задля покарання непокірних. В іншому разі ситуація буде знову схожою з брехливою пропагандою, коли т. з. організовані Росією конвої, які насправді постачають її найманцям в Україну, нехтуючи всі міжнародні правила та інституції, зброю і провізію, — представляються в світі російською пропагандою, як вже згадувалося,— гуманітарними (?). Так виходить, бо світ, на відміну від поляків чи народів Прибалтійських республік, бачить, як писав Шевченко, москаля здаля. А який він зблизька, ніхто не знає, бо не питає ні у Шевченка, Франка, Хвильового, Симоненка, ні в батуринців і крутян, ні у холодноярівців, ні в мільйонів убієнних Голодомором селян чи розстріляних в кагебістських тюрмах упівців, ні в чорнобильців, ні у грузин, дітей збитого російськими найманцями літака, ні в захисників Луганського аеропорту, мирних мешканців Мелітополя, врешті, у «дітей путінської війни».

Таким чином, незважаючи на війну, потреби фронту, не відкидаймо комплексні дослідження економістів, політологів, юристів теоретико-методологічних **основ** формування в Україні нової політики, яка б ґрунтувалася на універсальності соціогуманістичної парадигми **паритетного захисту індивідуальних прав людини і колективних прав нації**. Водночас, не виносила б на маргінес ні історію, ні подвижників УНІ, ні її сучасну реалізацію як споконвічну мрію корінного народу, що дав назву національній державі в центрі Європи. Рівно ж — інформувала світ, що і в третьому тисячолітті українці вмирають за право вільно жити на своїй Батьківщині, за національну ідею як програму суверенних дій. Однак, йдеться не лише про Україну, йдеться про боротьбу за нашу і світову свободу, за загальнолюдські вартості. Окрім непоправних жертв людських життів українців, є втрати культурно-інтелектуальних, духовно-інформаційних цінностей, що мають екзистенційне значення для всього цивілізованого світу. І світ повинен пройнятися тим, що Ідея державотворення в Україні будується не на анексії чужих земель, не на їх імперському «собирании», а на гармонії соціогуманістичної парадигми **буття**. Вона дозволяє кожній **людині, її нації** самоусвідомити свою місію на своїй землі: **стати реальним її господарем, на засадах правди і справедливості будувати національний простір, мирно співжити з вільним світом, творити добро, не відбираючи його силою в інших, бути творчим державницьким суб'єктом, а не об'єктом насилля.**

Отже, впродовж всього викладу соціогуманістичного концепту безпеки видно, що вкрай потрібні системні дослідження, і лише світові, і під орудою духовно-моральних інтелектуалів та в рамках загальнолюдських вартостей. Тільки за умов комплексного підходу до **європейських людиноцентричних і націоцентричних цінностей** можливе оновлення наявної ООНівської системи безпеки, в якій б далі сильні світу сього не грали м'язами. Це великий і небезпечний ризик, бо в будь-який момент може порушитися нестійка рівновага сил і призвести до світової катастрофи. Ще раз вдамся до фултонської промови, в якій автор 70 років тому, маючи велику надію на створення ООН як Храму Миру, пророче попереджував: «Ми не можемо дозволити собі — наскільки це в наших силах, діяти з позицій малої переваги, яка вводить у спокусу зайнятися **випробуванням сил** (підкреслено мною. — *С. В.*)» [4]. Аби не було спокус сильних світу сього демонструвати силу перед безсилими, грати спеціально натренованими біцепсами, що більше, атомними, конче потрібна нова концепція світової безпеки, вагоміша, аніж випробування сил в дезінформації та шантажі світу ракетами з атомними боєголовками, які, мовляв, з Криму легко досягають Румунії, Польщі чи іншої країни НАТО.

Справді, інформуймо світ про те, що чинимо, і робімо те, що проповідуємо в Храмі Миру, не наслідуючи п. Чуркіна — репрезентанта Росії в Раді Безпеки ООН, якому, шкода, лише представник США постійно нагадує з трибуни Храму про неприпустимість вселенської брехні, цинічного принижування України та героїзму її невинно убієнних захисників. Такі перепалки актуалізують потребу нового — соціогуманістичного прочитання емерджентності безпекових структур і функцій ООН. Вони переконливо засвідчують, що неможливо забезпечити в світі справедливий мир без як нагального удосконалення **якісних** характеристик безпекових систем, так і соціогуманістичного сепарування пропозицій, що їх генерує одухотворений інтелект вільного демократичного світу, з одного боку, та тоталітарна імперсько-мамонна ницість, — з іншого. Саме соціальний ефект емерджентності структур і функцій в світових інституціях полягає у сприянні бінарному захисту людини і націй, досягненні миру в світі за рахунок застосування не лише зброї та зодноріднюючого духовно-культурного збіднення завойованих, а і адекватних пошуків єдності світу в розмаїтті його розвитку, в недопущенні **насилля** сильних світу сього над **безсилими**, що силкуються стати вільними.

Кожен (і не тільки українець), що міг щось ноосферного привнести в Храм Миру, протиставивши його нахабству новітнього неофюрерства, і не зробив, сам позбавив себе не лише вдячності, гідності та презумпції невинності, а і в майбутньому — прощення. Він не тільки не шукає дороги до Храму, а й уникає очей героїв Небесної Сотні, що загинула на Майдані Гідності; не розуміє аксіології української соборності в системі складових УНІ, за яку нині жертвують життям в АТО її подвижники. Робімо все, аби Сотні не ставали українськими Тисячами, а відтак — Мільйонами Третьої планетарної трагедії вбитих

лише тому, що людство черговий раз не почуло заклики моральних авторитетів світу, злегковажило соціогуманістичними ідеалами розвитку. Невже не християнський мир між братами, а імперську ворожість православно-канонічних великоросів (нових Ubermenschen), реанімовану, збуджену чи навіяну їхнім неофюрером спеціально для воєнного реваншу, який має велику імовірність набути руйнівної сили світової пожежі, що її знову потужно розпалюють «московские борцы за мир во всём мире», — **залишимо в спадок прийдешнім?!** Невже великі амбіції кремлівських карликів переростуть у світову бойню? Віриться, все ж, в інше, а саме: істинні **Знання**, правдива **Інформація**, одухотворений **Розум та Інтелект** у великій **Любові** сформують, об'єднають та гармонізують **Цінності** людини, громади і нації на славу **Богу** та розвиток **України** й **Людства!** Думаймо глобально, діймо активно, творчо та результативно в ім'я добра і правди — осібно, громадою і нацією назагал. Думаймо разом з світом інсайдерських інноваційно-інтелектуальних ідей та духовно-моральних загальнолюдських цінностей, а не з продуцентами «дез» — шовіністами захланно-агресивних світів типу державно-церковного «русского мира»!

1. *Вовканич С.Й.* Ідеологічні засади державотворення в системі стратегізації регіональної політики, національної економіки та безпеки держави / Вовканич С.Й. // Регіональна економіка. — Львів, 2014. — № 4. — С. 7—24.
2. *Вовканич С.* Україні потрібна нова парадигма буття нації та людини / Степан Вовканич // Новітня доба / відп. ред. Ігор Соляр ; Національна академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. — Львів, 2013. — Вип. 1. — С. 149—165.
3. *Вовканич С.* Суспільні трансформації в умовах глобалізації: соціогуманістичні імперативи, неекономічні чинники та євроінтеграційні пріоритети / Степан Вовканич // Народознавчі зошити. — Львів, 2014. — № 2 (116). — С. 201—220.
4. Документи та матеріали з історії міжнародних відносин періоду холодної війни / укл. О.І. Сич, А.В. Мінаєв. — Чернівці : Рута, 2008. — 48 с.
5. *Патер Іван.* Українська земля в планах Центральних держав і Антанти напередодні Першої світової війни / Іван Патер // Новітня доба / відп. ред. Ігор Соляр ; Національна академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. — Львів, 2013. — Вип. 1 — С. 19—41.

Stepan Vovkanych

ON NATIONAL AND INTERNATIONAL SECURITY OF THE PRESENT TIME: A SOCIO-HUMANISTIC CONCEPT

In the article has been proved a proposed by Ukraine and supported by international society idea that socio-humanist paradigm of international relations will help to protect Ukraine. This approach is be based not on Chauvinist power world rulers, but on that of personal human and community rights of every nation, on harmony and increase of the humanness of man-centered and nation-centered aspects of civilized values, on the rational achievements in the community search for development, social justice and true of cognition. At the same time, presenting its contemporary ideological level, the Ukrainian national idea (UNI) is to expose semantic, axiological and semiotic components of as complex dominant in current and long-term strategy for development of the Ukrainian state system, strengthening of its subjectivity and maintenance of national identity.

Keywords: hybrid war, defense of informational and territorial space, annexation, ideological bases of state building.

Степан Вовканыч

НАЦИОНАЛЬНАЯ И МИРОВАЯ БЕЗОПАСНОСТЬ НОВОГО ВРЕМЕНИ: СОЦИОГУМАНИСТИЧЕСКИЙ КОНЦЕПТ

Акцентируется, что защитить Украину поможет предложена ею и поддержана мировым сообществом социогуманистическая парадигма новых международных отношений. Она должна основываться не на шовинистической силе сильных мира сего, а на силе индивидуальных прав человека и коллективных прав каждой нации, на гармонии и повышении гуманности человекоцентрических и нациоцентрических цивилизованных ценностей, на достижениях силы разума в поисках путей общественного развития, социальной справедливости и правды познания. Одновременно, являясь идеологической платформой нового времени, должна аккумулировать семантические, аксиологические и семиотические составляющие украинской национальной идеи (УНИ) как комплексной доминанты текущей и долгосрочной стратегии развития государственности Украины, укрепления её субъектности и сохранения национальной идентичности.

Ключевые слова: гибридная война, защита информационного и территориального пространства, аннексия, идеологические основы государственного строительства.



Інна НІКОЛЬЧУК

ФОЛЬКЛОР КИЇВЩИНИ В СВІТЛІ ПРАЦІ МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО «ІСТОРІЯ УКРАЇНИ-РУСИ»

Приділяється увага питанню зародження Києва та Київщини, які черпають свій початок з держави Київська Русь. Еволюція цієї могутньої політичної і культурної держави пройшла багато століть. Деталі складного процесу розвитку проаналізував вчений, історик, політичний та громадський діяч Михайло Грушевський. Всі історичні події були зафіксовані не лише за допомогою офіційних, письмових документів, а й знайшли місце у фольклорних текстах, які передають факти з погляду народу та їхньої правди.

Ключові слова: держава, князівство, фольклор, соціально-побутовий, народні пісні, літопис, народ.

Київщина в давні віки підпорядковувала собі сучасні Київську, Чернігівську та Житомирську області. Ще в IV—III ст. до н. е. тут проживали стародавні люди — спочатку трипільці, а потім з'явилися анти, які залишили після себе вічну культуру, яка стала джерелом економічного та культурного розвитку наступних поколінь. Пізніше ці території заселяли давні племена полян та деревлян. Від Полянської землі почалося формування Давньоруської держави. Після розпаду Давньоруської держави на зміну їй приходить Київське князівство, яке пізніше буде залежати від Литви, а потім від Польської держави та Російської імперії. До складу Київського князівства, як відомо з літописів, входили поселення, які переродилися у міста та містечка — Вишгород, Чорнобиль, Коростень, Овруч, Житомир, Канів, Черкаси, Корсунь, Біла Церква, Умань, Чигирин. Історія кожного міста залишила великий слід в майбутньому України. Перші згадки про Київ містяться в давньоруському літописі «Повість минулих літ», датованому 862 року. Історія Київської області пов'язана з розвитком її центру Києва на різних етапах історичного розвитку. Ще однією пам'яткою про Київщину є записи одного із учасників боротьби проти половців у 1187 р., що носить назву «Слово о полку Ігорів». Так званою енциклопедією територіального розмежування, культури та економіки України, безпосередньо Києва та Київщини, є праця Михайла Грушевського «Історії України-Руси», де описані територіальні межі Київщини та історія походження міст та сіл, які складали Полянську та Деревську землі. Одним із основних джерел таких знань та спогадів нашого минулого, пройшовши крізь століття, стали історичні пісні, які дали змогу нащадкам зрозуміти біль та радість, пережиті українським народом. У працях П. Чубинського простежуються записи українських історичних пісень XIV—XVIII століть. Ці пісні були поширені майже по всій території «Київської землі». На території Обухівського району менш помітне побутування історичних пісень, в деяких поселеннях навіть відсутнє.

Як писав М. Грушевський в «Історії України-Руси», територія, яка складала Київщину в IX—XIII ст., формувалася і відокремлювалася під впливом різних обставин [3, с. 320]. Складові частини території називалися «волостями». Руська земля складалася з волостей, одними з яких і були Київські волості. В основі Київської землі лежала область Полян — Полянська земля , яка пізніше приєднала до себе Деревську землю, та деякі території держав, приєднаних насильницьким захопленням (анексія) [3, с. 229]. Полян-

ська територія займала невелику частину між Дніпром і Ірпінем. Міста Вишгород та Білгород стали пригородом міста Києва. Деревська земля позбулася своєї автономії, князі цієї землі почали гинути один за одним. Владу в свої руки взяв князь Ярослав і пізніше не захотів відокремлювати «Дерев». Так Деревська земля стане частиною Київщини. Територія Полян розташована ближче до півдня, а Деревлян (Древлян) — р. Тетерів і Случ аж до Прип'яті, ближче на північ. На сході Київщина межувала з р. Дніпро. Таким чином, Київщина займала територію між Дніпром, Припетию, Горинею, Росию і Богом, а в середині XIII ст. межі Київщини не виходили за р. Случ і р. Возвягель. У XVI ст. територія Київщини починається з витоків річки Бог, Тетерава і Случи, звідти переходить на р. Случ, з нижньої частини р. Случ на р. Уборть і Убортию аж до гирла [3, с. 349].

Київ був оточений з трьох боків містами. На півночі над Дніпром на пагорбі стояло місто **Вишгород.** Назва цього міста походить від високого і міцного замку. Перші згадки з'являються ще у X ст. у записах Константина Порфирородного (Костянтин VII Багрянородний, або Порфірородний, чи Порфірогенет (з грецької — народжений у багрянці; у порфірі, тобто у «царському палаці», 17 або 18 травня 905 — 9 листопада 959) — візантійський імператор (913—959, фактично 945—959) з Македонської династії. Автор творів, що містять важливі відомості про русько-візантійські відносини X століття. Син Лева VI, його співправитель з 908 року) [9]. Вишгород був вигідним торговельним пунктом між містами, прилеглими до Дніпра. Це був самостійний політичний центр з власною воєнною установою, але з першої половини X ст. починає залежати від Києва. На початку XI ст. сини князя Володимира Святославовича: старший Святополк, менший Борис розділили між собою Київ і Вишгород. Київські бояри підтримували Бориса, а вишгородці допомагали Святополку і обіцяли за нього покласти свої голови. Навіть після вбивства Бориса Святослав залишався в пошані у мужів вишгородських. Пізніше під час боротьби за «київський престол» славу та визнання у Вишгороді завоював Всеволод Ольгович, який був неприємний киянам. Вишгородці навіть підтримували його у час походу на Київ. Отже, кияни та вишгородці не сприймали один одного, вони мали своїх лідерів, прибічників. Попри Київ, Вишгород намагався залишитися автономним, незалежним. Але киянам був вигідний Вишгород, оскільки він захищав його з північної сторони, особливо з північного сходу. А фортеця Вишгорода була в декілька разів міцнішою від київської. Про це свідчить бій 1173 р. [3, с. 337], коли Мстислав Ростиславович здобув перемогу у великої армії. Ще одним свідченням цього є той факт, що всі київські князі під час нападу на Київ переховувалися саме у Вишгороді.

Місто набуло релігійної цінності з тих часів, коли тут поховали Бориса і Гліба, — вони були канонізовані як перші руські святі. Аби приклонитися до мощей цих святих, люди приїжджали з інших міст. Тут була збудована церква Бориса і Гліба, куди привезли з Царгорода ікону Богородиці разом із київською Пирогощею (яку пізніше викрали невідомі). Так, через декілька років потому перевезуть гроби Бориса і Гліба. У XVI—XVII ст. Вишгородську церкву розберуть київські жителі і використають при будівництві свого кляштору (монастир). З X ст., за даними історичних документів, у Вишгороді стояв княжий двір. З літописів відомо, що князь Володимир у Вишгороді мав гарем. У XII ст. у княжому дворі перебував перед смертю князь Всеволод Ольгович (син чернігівського князя Олега I Святославовича). З XIX ст. Вишгород став невеликим селом із зовсім осучасненою церквою Бориса і Гліба, збудованою у 1860 році. У середині XIX ст. П. Чубинський на території міста Вишгорода, а саме у селі Димер записав історичну пісню під назвою «Пишний, гордий, славний паничу», яка характеризує події XV—XVII століть. Ця пісня відображає поєдинок українського козака з турецьким царем, але тут згадується конкретне місце події — Царгород. Однак, про достовірність подій ця згадка, подана в загальній характеристиці, не свідчить.

Важливе значення для Києва мало місто **Білгород**. Це місто простяглося близько трьох кілометрів від Києва на захід, на правім боці р. Ірпінь. Білгород мав вагоме значення для Києва, адже воно було границею з заходу, саме по річці Ірпінь проходив кордон «Руської землі» з заходу. Шлях, що з Києва йшов на Волинь, а звідти на Польщу та до Центральної Європи, лежав через Білгород. Білгород захищав Київ з заходу і був ключем до Полянської землі. Тому Білгород здавна був укріплений. Навіть сам Володимир відновив і зміцнив укріплення міста. За літописами князь Володимир дуже любив це місто, навіть мав тут свій двір. В XII ст. Білгород згадується як місце, де були розташовані княжі

волості. Тут чекали на престол Володимир Мономах, син якого пізніше став князем Білгорода, а тоді посяде на престол Рюрик Ростиславович, який залишить собі частину Києва, а Білгород зробить столицею. У 1189 р. у Білгороді відбудеться гучне весілля сина Ростислава з донькою Всеволода Юрієвича, на яке буде запрошено понад двадцять князів. Коли Рюрик перейде до Києва, то залишить у Білгороді по собі пам'ять, збудувавши на місці дерев'яної церкви Апостольську кам'яну церкву. З XIV—XVI ст. поміж інших визначних міст Київщини Білгород не з'являється вже в літописах. Це буде незначне містечко з так званою «митницею» на київському шляху, яке містило близько 2000 осіб. На території тодішнього міста у XIX ст. була записана і надрукована у публікації А. Метлинського історична пісня «Сидить цимбалда під вербою» про чумацького отамана та пастуха [7, с. 1010].

На південь від Києва біля р. Стугни простяглося декілька значних міст. Саме ця територіальна лінія була досить укріплена міцними замками та обгороджена великим валом для оборони від печенігів. Одним із славетних повітових міст було місто Васильків, що знаходиться на лівім боці р. Стугни. Літописна повість згадує, що князь Володимир побудував тут церкву Преображення, на згадку про те, як він врятувався від смерті у Василькові. Коли наступали печеніги, то Володимир, із невеликим військом тікаючи, сховався під мостом. Тоді, врятувавшись на свято Преображення, Володимир влаштував гучне гуляння.

Важливе стратегічне значення для Києва мало місто **Треполь** (нині Обухівський район), що було розташоване на розі р. Стугни, Красною та р. Дніпро. У літописах це місто часто фігурує у битвах. У II пол. XII ст. Треполь виступав як «княжим столом» для різних київських князів. У записах фольклористів — збирачів, на жаль, не знайдено записів історичних пісень. Можливо, в часи козацтва на цій території такі пісні не побутували або не відбулося важливих подія, які можна було покласти в основу історичної пісні.

Неподалік від Треполя знаходилось місто **Витечев**, яке стояло на броді річки Дніпро і було міцною фортецею. Ще з X ст. воно було пристанню для купців, які їхали з Києва в Царгород. У 1090 р. князь Святополк Ізяслав відбудував місто, бо його раніше зруйнували половці. Місто дуже швидко почало розвиватися як культурно так і економічно. Нині колишнє місто перетворилося в село Витачев Київської області. У 1861 р. збирач Б. Позновський у цій місцевості записав пісню «Гей, на біду, на горе». Зміст цієї пісні описує події XVI — першої половини XVII ст. у часи селянсько-козацьких повстань та визвольної війни українського народу 1648—1654 рр. проти Польщі. В ті часи польський уряд невелику частину заможних козаків забирав на службу, записував в реєстри і намагався використати козаків як опору своєї влади в Україні. Основна частина запорізького козацтва були нереєстрові козаки, які разом з українським селянством активно виступали проти поляків. Козак, про якого розповідається у пісні, і є, очевидно, одним з учасників народного повстання. Широко побутувала на цих територіях також пісня «Ой по горах сніги лежать», записана в 60-х рр. XIX століття. У ній відображено походи українського козацтва проти зовнішніх ворогів, татар і турків. В інших інтерпретаціях цієї пісні під впливом інших історичних пісень розповідається про смерть козака, про польову сторожу. Неподалік від м. Витечева, можливо на території м. Заруб, побутував ще один варіант цієї пісні, де виразно відбилось одвічне прагнення українського народу до возз'єднання з російським народом, прагнення та настрої, які особливо посилились перед визвольною війною 1648—1654 років. Ще південніше біля м. Катеринопіль в с. Пальчик С. Курдюченко в 1840—1900 рр. записала пісню «Ой морозе, морозенку, ти славний козаче» періоду боротьби українського народу проти іноземних агресорів. Є декілька варіантів цієї пісні. На території тодішньої Київщини побутувала пісня, в якій чуються відгуки боротьби проти турецьких, шведських загарбників, польської шляхти. У деяких місцях текст нагадує зміст пісні про Нечая. Варіант такої пісні, що побутувала в Чигирині у 1851 р., за своїм змістом і засобами зображення близька до пісень про Сірка.

На південь від м. Витеча розташувалось невеличке місто **Заруб** (тепер с. Зарубинець Канівський район). Тут був важкий брід через Дніпро на Переяслав. За часів князів на території броду стояв великий замок. У Зарубі був монастир Пречистої, де жив Клим Смолятич, який став пізніше київським митрополитом Руської землі. У центрі Поросся на Київщині знаходилося славнозвісне місто Торчеськ. Це місто було заселене торками — представники тюркомовного племені огузів. Вперше згадується про місто Торчевськ у 1093 р., тоді половці взяли в облогу місто і знищили його. Далі про це місто буде йти мова у XII ст., і зватися буде столицею Поросся. У Торчевську за згадками знаходила-

ся княжа волость. Тут перебував у неволі у князя Мстислава угорський королевич Кольоман, якого Мстислав впіймав у Галичині. Князь Мстислав на схилі літ приїхав доживати віку у місто Торчевськ, де і помре, і був похований в церкві Святого Хреста. Саме ж Поросся згадувалося як область Київщини. Місто **Юр'їв** (тепер м. Біла Церква), що належало Пороссю, побудоване князем Ярославом у 1030 році. Місто Юр'їв було прикордонним територіальним осередком Київщини. Воно славилося своїми міцними укріпленнями, але як інфраструктурне місто попиту не мало, тому перевагу над м. Юр'їв отримало місто Канів з одного боку, а з іншого м. Торчевськ як міцніше укріплення. У 1929 р. М. Зубенко на цій території записав історичну пісню «Ой збиралися пани генерали», у якій йдеться про спільний торговельний похід донців, слобідських українців, які у XVII—XVIII ст. активно торгували з Кримом і Туреччиною шкірою, хлібом, худобою. Торговельні валки під час таких походів вели справжні бої з ордами, які нападали на них в дорозі.

Канів згадується в літописах вже в II пол. XI століття. Тут переховувався від князя Володимира Ярополк. Ярополк прагнув об'єднати Руську землю і захопити Київ, за що був вбитий Володимиром у Каневі. Вже у XII ст. м. Канів згадується як вагомий торговельний осередок. Князь Всеволод Ольгович збудував тут церкву св. Юрія. У II-й половині XII ст., коли напади половців почали частішати, Канів відігравав важливу роль, адже місто розляглося на береговій лінії Дніпра і захищало та забезпечувало зв'язок Києва з іншими містами. «Сюди входили князі з полками стерегти Руську землю від Половецьких нападників» — зазначає М. Грушевський в «Історія України-Руси» [3, с. 336]. Аби переправити каравани з торговцями, князі зі своїми полками стояли під Каневом, щоб половці не могли грабувати каравани. Про інші міста Київщини (Товарів, Дверень, Кульдеюрів, Корсунь, Богуслав, Володарів) у літописах згадок дуже мало.

Місто **Іскоростень** згадується лише за часів княгині Ольги, але чи було це місто пізніше культурним та економічним центром — невідомо. Однак на території колишнього Іскоростеня дослідник та фольклорист Павло Чубинський у XIX ст. зібрав низку записаних історичних пісень. У 1874 р. неподалік від м. Коростеня Житомирської області записав пісню «Да вари, мати, вечеряти». Події, описані в цій пісні, свідчать про наступ турків у XVI—XVII столітті. Головний герой козак, який йде на поле бою — на смерть, його не хоче відпускати рідна ненька. П. Маркевич записав на території колишнього Іскоростеня пісню «Вийди, Василю, на могилу». Цю пісню і її варіанти одні дослідники пов'язують з іменем Богдана Хмельницького, інші — з Юрієм Хмельницьким (1677—1681). Пісні такого характеру могли з'явитися після Жванецької битви, коли татари залишили поле бою в найрішучіший момент боротьби селянсько-козацьких військ з польською шляхтою і почали грабувати та гнати в полон населення Поділля і Волині. В цей час народ міг звернутися з доріканням до гетьмана (такої думки притримувався дослідник М. Костомаров). В. Кравченко на Житомирщині записав один із варіантів пісні «Славний город Ведмедівка». У пісні розповідається про один з нападів турецьких орд на Україні, що було нерідкісним явищем у другій половині XVII століття. Як зазначає І. Франко, ця пісня, можливо, бере свій початок з вірша літературного походження. Про її усне побутування в народі свідчать знайдені варіації (близько десяти) на території Київської та Житомирських областей. Пісня «Ой уже сонце над вербами» записана в кінці XIX ст. в с. Нехворощі сучасної Житомирської обл. У пісні йдеться про поміщицьку експлуатацію в першій половині XIX ст. в період гострої кризи кріпосного господарства Росії. Однією з жорстоких форм поміщицької експлуатації в цей час була місячина, коли поміщики переводили безземельних селян у дворові, давали їм малий місячний пайок, одяг і примушували відбувати безперервну панщину. Праця цих кріпаків була подібна до рабської. В останньому рядку цієї пісні говориться про те, що від тяжкої надмірної праці кріпаки гинуть або тікають.

На території м. Богуслав в 60-х рр. XIX ст. була записана історична пісня «Зажурився бідний Сірома». У пісні говориться про втечу від рекрутчини, яка була нерідкісним явищем. Втікачів ретельно розшукували і жорстоко розправлялися з ними. На початку XIX ст. побутувала пісня «До вдовиного двора лежить доріжка нова». У цій пісні викривається несправедливість рекрутських наборів, під час яких царські чиновники керувалися інтересами панівного класу і весь тягар рекрутських повинностей перекидали на найбідніші й безправні верстви населення. В цих піснях часто підкреслюється, що єдиний син вдови змушений іти в рекрути, а сини багачів залишаються вдома.

В період зародження буржуазних відносин на Київщині була поширена пісня «Ой загули чорні гале-

нята», де йдеться про бідних чумаків, які нерідко наймитували у багатих торговців. Таких наймитів, звичайно, в дорозі використовували хазяїни. В пісні говориться про «безчасну варту», яку потрібно було пройти бідному чумакові. А в пісні «Ей, хмурненько, ох, да не раненько» розповідається про поєдинок чумацького ватажка зі степовими розбійниками — «здобичниками», які вчиняли напад на чумаків. В народній поезії чумацький ватажок часто наділяється рисами характерника-чаклуна [3, с. 1008].

Трагічним в історії Київщини став період XIII—XIV ст., коли монголо-татарська орда обрушилася на слов'янські землі. Тоді місцеве населення покинуло свої домівки у пошуках кращої долі. З того часу Київська Русь через ординців втратила свою силу. Слабкістю Київської землі скористалися литовські феодали і захопили у своє володіння частину давньоруських земель, з тих пір землі Київщини та сам Київ опинилися у складі Великого Князівства Литовського. Після утворення Речі Посполитої (1569 р.) ці землі утворили Київське воєводство. Починаючи з XV ст. територія Київщини стала джерелом зародження українського козацтва. Жорстокі події часів покріпачення селян, експансії польських феодалів і католицької церкви спричинили ряд селянсько-козацьких повстань і визвольних війн, які не пройшли повз Київщину та її місцеве населення, яке, переживаючи тяжкі часи, залишали свої спогади та переживання у піснях. Ці пісні вони передавали з вуст в уста, і деякі з них, проживши еволюцію, дійшли і до наших днів. Такі пісні крізь проміжки часу несли в собі історію та дали можливість людству заглянути в їхнє минуле.

Новий етап для розвитку Києва і Київської області настав після входження України до складу Російської імперії в 1654 р., в 1708 р. була утворена Київська губернія, а після адміністративної реформи 1775 р. було створено Київське намісництво, до якого увійшли майже вся Полтавська область і два повіти Чернігівської. Згадки про минуле Київщини, побут, релігію, знання, душевні переживання наших предків, історію ми дізнаємося з нетлінних праць М. Грушевського, П. Чубинського та ін. «Історія України-Руси» дає змогу відтворити минувшину, заглянути в душу України зрозуміти її єство. Тож, аби творити історію, потрібно завжди звертатися до минулого!

1. *Грушевський М.* Історія України-Руси : у 10 т. / М. Грушевський. — Київ, 1990—1996. — Т. 2. — 634 с.
2. *Грушевський М.* П'ятдесят літ «Исторических песен Малорусского народа» Антоновича і Драгоманова / М. Грушевський // Український Історик. — 1984. — Рік 21. — № 1—4. — С. 171—186.
3. Енциклопедія українознавства : у 10 т. — Львів, 1996. — Т. 3.
4. *Зілинський О.* Сто років «Історичних пісень» В. Антоновича і М. Драгоманова / О. Зілинський // Український календар на р. 1974. — Варшава, 1974. — С. 221—223.
5. Історичні пісні / упоряд., передм., прим. І.П. Березовський, М.С. Родіна, В.Г. Хоменко ; А.І. Гуменюк (ноти). — Київ : Наукова думка, 1961. — 1068 с.
6. *Кононенко П.П.* Українознавство / П.П. Кононенко. — Київ, 1996.
7. *Крип'якевич І.П.* Історія української культури / І.П. Крип'якевич. — Київ, 1993.
8. *Полонська-Василенко Н.Д.* Історія України : у 2 т. / Н.Д. Полонська-Василенко. — Київ, 1992. — Т. 1—2.
9. http://osetins.info/2008/02/09/konstantin-porfirorodnyjj.html.

Inna Nikolchuk

THE FOLKLORE OF KIEVAN REGION IN THE LIGHT OF MYKHAYLO HRUSHEVSKYY'S WORK «THE HISTORY OF UKRAINE-RUS»

The paper pays attention to a germination of Kyiv and Kievan region, which have their roots in Kievan Rus state. The evolution of this powerful political and cultural state lasted through many centuries. The details of the complicated process was analyzed by the scientist, historian, political and public statesman Mykhaylo Hrushevskyy. All the historical events were fixed not only using the official written documents, but also found their place in folklore texts, which transmit facts from the people's point of view and his truth.

Keywords: state, principality, folklore, social, folk songs, chronicle, the people.

Инна Никольчук

ФОЛЬКЛОР КИЕВЩИНЫ В СВЕТЕ РАБОТЫ МЫХАЙЛА ГРУШЕВСКОГО «ИСТОРИЯ УКРАИНЫ-РУСИ»

Уделяется внимание вопросу зарождения Киева и Киевщины, которые берут свое начало из государства Киевская Русь. Эволюция этой мощной политической и культурной державы прошла много веков. Детали сложного процесса развития проанализировал ученый, историк, политический и общественный деятель Мыхайло Грушевский. Все исторические события были зафиксированы не только с помощью официальных, письменных документов, но и нашли место в фольклорных текстах, которые передают факты с точки зрения народа и его правды.

Ключевые слова: государство, княжество, фольклор, социально-бытовой, народные песни, летопись, народ.



Роман ГОЛИК

МІЖ РІЗНИМИ ЕТНІЧНИМИ СВІТАМИ?: МІСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР ЛЬВОВА, АРГО ТА МІФ БАТЯРА у 20—30-х рр. XX ст.

Стаття присвячена аналізові окремих аспектів «львівського міфу» та міського фольклору Львова у міжвоєнний час. Простежено взаємозв'язок між мовним образом «батяра» у тодішньому міському арго («балаці») та у фольклорі. Досліджено також взаємовпливи літературних та фольклорних міфообразів у контексті багатоетнічної міської культури Львова 20—30-х рр. XX ст.

Ключові слова: міф, Львів, батяр, балак, література, фольклор, культура.

Тема цієї статті — міський фольклор Львова, львівський говір та міф «львівського батяра» — вже кілька разів ставала об'єктом дослідження. У різний час її порушували українські (Олекса Горбач [3], Роман Кирчів [4], Ольга Харчишин [9], Мар'яна Мовна [5], Наталя Хобзей, Оксана Сімович, Тетяна Ястремська, Ганна Дидик-Меуш [10],) та польські (Єжи Габеля, Зофія Курзова [12; 15], Уршуля Якубовська [13]) дослідники. Тому в цій роботі ми спробували загострити увагу лише на окремих аспектах взаємозв'язку між «міфом львівського батяра», львівським міським фольклором, арго міського пролетаріату, українською й польською літературною традицією у контексті соціального й культурного життя міжвоєнного Львова.

Передусім, варто звернути увагу на кілька моментів. Перший — специфіка функціонування міського фольклору як явища, що виникає й функціонує в урбаністичному середовищі. Це середовище, як і саме місто, соціально стратифіковане та неоднорідне. Так само неоднорідним є й міський фольклор — і не тільки у жанровому плані, а й через походження. З одного боку, його формує усна культура міських низів. Проте нерідко на структуру цього впливає й література — тексти, які пишуть й читають освічені представники міської інтелігенції, духовенства, зрештою, аристократії тощо. Тому історично виникали різні конфігурації синтезу фольклору та літератури. Так, література, «усвідомивши» (за висловом Рохауліми) існування усної народної творчості (чи словесності) як окремого явища, стала використовувати фольклорні тексти як джерела цитат, зразки для стилізації, інструмент зближення еліт з народом, вищих суспільних верств з нижчими тощо [21, с. 9—10]. Відбувалося перекодування / перекладання фольклорних повідомлень мовою літератури, що поволі стирало межі між усними та літературними текстами. При цьому, за спостереженнями дослідників, особливо інтенсивною взаємодія між фольклором та літературою ставала тоді, коли вони були інструментом передачі релігійних поглядів, соціальних уявлень і міфів [21, с. 10]. Справа ускладнювалася у випадку співіснування кількох різних етномовних та етнокультурних кодів, що активно чи пасивно взаємодіяли у міському середовищі. Вони (особливо у ситуації культурного пограниччя) нерідко змішувалися. Проте під впливом соціально-політичної чи демографічної ситуації один з цих кодів міг домінувати

над іншими та видозмінювати їх. Власне така ситуація існувала на ґрунті міжвоєнного Львова.

Специфіку львівського фольклору першої половини XX ст. частково можна пояснити багатоетнічним середовищем самого тогочасного міста. При всіх (цілком обґрунтованих) претензіях, які мали українці до переписів населення Львова, який вони вважали «своїм», етнічна перевага у першій половині XX ст. була тут не на їхньому боці. Це означало, з одного боку, полонізацію частини львівських українців, що мешкали у польських чи польсько-єврейських кварталах, а іншого — певний, хоча й невеликий, ступінь українізації їхніх сусідів-поляків. Інтелігенція обох народів намагалася жити відокремлено (чи «поруч, але майже окремо»), щоб вберегтися від чужих впливів. Промовистими у цьому аспекті є спогади музиканта Василя Витвицького, який у міжвоєнний час переїхав до Львова. Його родина навіть не спілкувалися з сім'єю польського військового, яка жила поверхом нижче у двоповерховому будинку на кінці Личаківського передмістя. Обидва сімейства майже не контактували між собою, вдаючи, що Інших поруч взагалі немає: «Не було ні «добрий день», ні «добрий вечір»» [2, с. 52]. Натомість нижчі прошарки міського соціуму нерідко змішувалися, творячи своєрідну культурну амальгаму. У цьому середовищі важливу роль відігравали два чинники: масової (нерідко — «брукової») літератури та усної творчості. Водночас і в вищих, освіченіших середовищах міста кінця XIX — поч. XX ст. набувала впливу так звана «кабаретова» пісня, зміст якої нерідко балансував між пристойністю і табу[1].

Натомість «львівська вулиця» початку — середини XX ст. породила специфічний міський фольклор, в якому змішалися польські, українські та єврейські традиції. Він виник серед представників злочинного світу — «яндрусів» / «андрусів», «антеків» тощо. Це визначило і його образність, і лексичні засоби її вираження. Проте під впливом різних чинників цей фольклор «окультурився». У міському фольклорі австрійського часу вже була традиція, що прославляла дітей «львівської вулиці»; у Львові 1920—1930 рр. вона отримала своє літературне оформлення й суспільне визнання[2]. Одним з кульмінаційних виразів цієї тенденції стала легенда львівського «батяра» (від угорського «betyar» — «волоцюга», «безробітний»), що мала кілька різновидів. У «пісенному» варіанті «батяр» поставав простою людиною, яка живе серед суспільних низів. Це — тип, схильний до бійок та грубих жартів, який споживає «молоко від скаженої корови» (горілку), наділений надзвичайною силою, екстравагантною зовнішністю та манерою поведінки: «Potem się zjawili jacyś dwaj cywile // Wszystkie podrapane, włosy jak badyłe // Swiatło pogasili // Nic nikomy nie mówili // Tylko w mordę bili // Potem się wkłonili // Ta j już, Ta j już!»[3]. Важко сказати, де, за фольклорною схемою, проходила межа між негативною постаттю «кримінальника» та відносно позитивним образом небезпечного, але добродушного «батяра». Негативні риси характеру цього персонажа нейтралізувалися й ставали позитивними. Його життя описували як гротескний карнавал, в якому норми суспільної поведінки перестають діяти, де панують гострі відчуття і «шалена забава»: «Dziś bal u Bombacha // Nich nikt si ni stracha // Tu będzie zabawa i stysk // Z nie jednej to gęby // Polecą tu zęby // Nie jeden dostanie tu w pysk» («Bal u Bombacha») . У цьому «світі навиворіт», де навіть насильство дістає позитивні конотації, діють, за пісенною схемою, власні правила, цінності та умовні знаки: «Kto z panów w kieszeni // Chce mieć zaproszeni // Nich palcy wystawi na szpic // Studenci na kiszki // I wstęp mają zniżki. // Batiary nie placą tu nic!» («Bal u Bombacha»). Од-

1 Зокрема, скандальну славу здобули тексти представника краківсько-львівської літературної богеми Боя (Тадеуша Желенського) [11], та стриманіші, однак написані «на злобу дня», поезії «львівського барда» Генрика Збєжховського. На противагу цьому, українці намагалися творити власну популярну пісню, як це робив, наприклад, «Бонді» — Богдан Весоловський [1; 7].

2 До того ж, у дуже різних суспільних середовищах стали популярними балади, присвячені трагічним резонансним подіям та персонажам з драматичною долею. Інколи вони мали одну й ту ж «породжуючу модель» чи парадигму для наслідування. Наприклад, міжвоєнна пісня про Ріту Ґорґонову — бону, яку звинувачували у вбивстві своєї вихованки Люсі Заремби, була створена на зразок балади про Левицького, який убив свою коханку, та балади про Бялоня — представника «батярського» середовища, який застрілив поліціянта. Противагою цим поетичним розповідям стали пародії на них — наприклад, «Панна Франціщка», першоджерелом якої став літературний текст Генрика Збєжховського (у свою чергу, шаржований з шекспірівської історії про Ромео і Джульєтту).

3 Тексти польських пісень наведено за [12; 17; 19].

нак поруч (чи над) цим стереотипом «мурового хлопа» був створений також інший, породжений українсько-польською війною та протистоянням міжвоєнного часу. Це образ «батяра», який протистоїть «гайдамаці» і захищає місто від української «навали»: «Kiedy hajdamaka na nasz Lwów napadał // Jemu lwowski batiar zaraz odpowiadał: // Hej, ti-diri —di -ra ! // Taki nasz Lwów będzie // Jak to pan Bóg da!». Цей персонаж поміщений в «реальний» історичний час і простір, має виразне «політичне обличчя» та наділений гіперболізованими рисами фольклорного героя, здатного долати ворога навіть голими руками («choć nie mieli broni // Wojewali chlopcy z kamieniami w dloni!»). Проте у повному вигляді міф львівського батяра був не стільки фольклорним витвором, скільки літературним конструктом. Його популярність — наслідок активності польських авторів та акторів, які об'єдналися довкола передачі «Весела львівська хвиля» на тогочасному Львівському Радіо. Типовий образ «львівського батяра» — плід співпраці режисера і сценариста В. Будзинського та акторів К. Вайди і Г. Фогельфангера, які втілювали образи «Щепка» і «Тонька». Кожен з цих персонажів мав відображати не тільки загальнольвівську легенду про батяра, але й актуалізувати почуття локального патріотизму. Так, ім'я «Тонько» (чи «Антоні Титилита»), за задумом авторів, мало асоціюватися з личаківською дільницею, патроном якої виступав св. Антоній (його ім'я у цьому окрузі носили костел, площа, вулиця, школа і навіть базар). Натомість ім'я «Степан» («Щепан Мигач») мало нав'язувати до Городецької дільниці міста через набагато складнішу сітку асоціацій: «львівський костел св. Єлизавети» — «віденська Stephanskirche» — «св. Стефан» — «Щепан» [22, с. 10]. Крім того, кожен з цих персонажів мав відповідати одному з двох психологічних стереотипів «батяра» — ініціативного, всезнаючого, хороброго («Щепко») чи, навпаки, затурканого, несміливого («Тонько») та дублювати модні на той час комічні дуети Фліпа і Фляпа, Пата і Паташона. Прикладом цього була одна з аудіопередач Львівського радіо — «Ревю львівського фольклору» (1934), персонажами якої були вуличні співаки, які мандрують Львовом [18, с. 57—74.]. Характерним є їхній репертуар: міські романси про нещасливу долю, тюремні балади, «сільські» (гуральські) пісні про трагічне кохання та матірдітовбивцю тощо. Значущими є також ситуації та місця, куди потрапляють музики: від вуличної вистави до хрестин і тризни, а пізніше до міського базару — «Парижа». Так образ «батяра» вписувався у ширший стереотип утопічного Львова — «співучого» міста завжди усміхнених людей, між якими немає соціального поділу («Czy pan a czy dziad // Jest tu zapanibrat // I każdy ma uśmiech na twarzy...»). Розповсюдженню обох міфологем сприяв кінематограф, зокрема три фільми за участю К. Вайди («Щепка») і Г. Фогельфангера («Тонька»): «Буде краще» («Będzie lepiej», 1936), «Волоцюги» («Włoczęgi», 1938) та «Серце батяра» («Serce batiara», 1939), випущені варшавською кіностудією «Feniks-Film». Основним засобом популяризації «львівського міфу» у цих фільмах стали не тільки їхні сюжети. Деякі з них були класичними. Наприклад, двоє бідних волоцюг вимушені опікуватися знайденим немовлям («Będzie lepiej»). Такий хід подій мав підкреслювати ще один атрибут літературно-фольклорного образу батяра — його «добре серце» («Batiar gdy tra, // To życie swe da, // Bo takie serce on ma»). Феноменом тогочасної масової культури цей образ зробили пісні до названих фільмів, зокрема шлягер «Тільки у Львові» («Tylko we Lwowie»). Саме вони забезпечили йому романтичну ауру, яка збереглася пізніше. Ідеалізований кліше волоцюги з добрим серцем втілювалося не лише у радіопередачах та кінофільмах. Так, у спогадах С. Лема фігурує згадка про скульптурне втілення цієї постаті[4]. Водночас «Весела Львівська хвиля» поширювала також стереотипний образ полонізованого львівського єврея, який говорить лише про комерцію[5]. При цьому значна частина «кабаретових» і «батярських пісень літературного походження, популярних у міському середовищі Львова, насправді були творами єврейських авторів (Еманюель Шлехтер, Мар'ян Гемар, Генрик Варс), на чому, однак, у польському публічному дискурсі стали наголошувати лише відносно недавно [24].

[4] «Був там іще львівський батяр на дерев'яному постаменті — велика лялька з витріщеними блакитними очима, у вигадливо полатаній курточці, споднях, смугастій сорочці та з фетровим бананом у кишені» (С. Лем. «Високий Замок»).

[5] У цьому контексті редакція змушена була навіть замінити єврейські їдиш чи геманізовані прізвища персонажів на повністю польські (на зразок Апрікозенкранц → Дольніджевко).

Одним із постійних атрибутів створеного «Веселою хвилею» образу «батяра» залишався т. зв. «львівський балак» / «bałak lwowski»). Його основною стала граматика польської мови, а модифікуючими елементами — фонетичні та лексичні українізми, германізми й гебраїзми. Початково «балак» обслуговував саме низову культуру львівської вулиці. Звідси — його лексикон, повний пейоративної лексики, та «спонтанний» синтаксис, породжений усним мовленням. Реконструкцією такого мовлення й стали діалоги персонажів тієї ж «Львівської Хвилі», Прикладом може бути розмова вуличних музикантів із «Ревю львівського фольклору» [18, с. 58][6]. Пропаганда «балаку» у середовищі львівської інтелігенції розвивала також і місцевий патріотизм. Так розвинувся образ ідеального львів'янина, який живе у власному, оригінальному мовному світі. Специфічна лексика, яку він вживає, є не лише знаком його походження, але й фактором, що впливає на сприймання довколишнього світу речей[7].

Однак насправді існували два міські говори, які згодом стали вважати львівським «балаком», так само як існували два міфи батяра. Першим з них було насправді видозмінене польське та українське койне львівської (відповідно — польської та української) інтелігенції, чи «культурні діалекти» Львова, грунтовані на літературному мовленні [15, с. 357—407; 20]. Другим — розповсюджена серед малоосвічених польських та українських мешканців «львівська міська говірка», з відчутною часткою арготизмів, якраз і була справжнім відображенням «балаку» як польсько-українсько-єврейсько- мадярського мовного гібрида. Невипадково сама назва цієї говірки міських низів навіть і в польському варіанті («bałak», «bałakać») походила від укр. «балакати» — «говорити».

Тому й сприймання цього феномену, так само і як і вуличних пісень, укладених на «балаці», кілька разів зазнавало суттєвих змін. Наприклад, у рецепції начальника львівської поліції А. Курки — автора виданого на початку XX ст. «Словника злодійської мови» [14]) — схожа лексика викликала, швидше, негативні, а не позитивні асоціації. У цей період її приймали за арго злочинного світу т. зв. «blatna muzyka» чи «szwargot więzienny») та міського пролетаріату. Їхньою противагою у міському мовному середовищі якраз і було койне місцевої інтелігенції (польської та української) як семіотичний код суспільних еліт. Однак згодом ставлення до «балаку», а також до усної культури львівських батярів і їх фольклору суттєво змінилося. Цьому сприяли якраз літературні середовища міжвоєнного Львова. Так, через прозу польських авторів, передовсім завдяки «Академії Юзька» («Akademia Jużka» (1932) — тексту Мірослава Безлуди (псевдонім Фердинада Ноймеєра) міф простого хлопця з вулиці здобував популярність освічених львів'ян-поляків. Натомість через тексти представників української літературної богеми (зокрема, Богдана Нижанківського та, меншою мірою, Зенона Тарнавського) не лише представники львівського міського пролетаріату, а й «типи з міського шумовиння» стали літературними героями. Зокрема, у Б. Нижанківського («Чорні дні й білі ночі», «Мірко Кінах завагався», «Раб божий», «Дні Степана Гайди», «Брати», «За цапову душу», «Злодійське серце» схожі на «батярів» персонажі зображені в атмосфері пияцтва, сварок, бійок, пограбувань, вбивств. Про це свідчили, зокрема, їхні промовисті імена й прізвиська, внутрішня форма яких відсилала до польсько-української субкультури «львівської вулиці»: Сосон, Гібель, Цьвик, Кацяба, Дзьобатий, Місько Бурий,Макольондра, Амброзьо Курка і Лисий Суфраґан, Лінивий Льолько, Кулюс, Цепа, Американ, Пікусь, Репеха, Капітан, Шудра, Дзиґа, Трисьо, Лянгус, Крика, Монах, Раб божий тощо. Зрештою, й сам міський простір Львова у Нижанківського поставав крізь призму

[6] Її автори прагнули увиразнити зв'язок між специфікою «балаку», міською антропонімікою, пісенністю, обрядовістю та загальною картиною міського середовища, у якому він сформувався та функціонував:

LOLKU: Panowy, panowy! Już dzisionta na Bernardyni!

BAZYLKU: Nu panowy, jazda! Ja by bardzo prosił, ży pamiętać, ży my mamy odstawić jedno podwórku w Rynku, jedny chrzciny na Łyczakowi, jedny strypy na Zamarstynowi — a potem na Paryż, ino tra dzisiaj bedzi zajść od placu Teodora, bo wczoraj na placu Solskich na świżo rozkopali.

[7] «...Родовитий львів'янин — від професора починаючи і шимоном, чи наглядачем, закінчуючи, — мав у помешканні «накаслик» і «тримутку», в канцелярському магазині купував «радирку» за пару «шусток», випивав «гальбу» пива, в школі ходив «на гінтер», а їх жінки запинали собі волосся не якоюсь запинкою, а обов'язково — «гранадлем» — зауважував з цього приводу Єжи Яніцький [22, s. 5—6].

усної традиції та повсякденного побуту міського пролетаріату, у просторі офіційних та «підпільних», нелегальних назв і реалій. Так, його герої опиняються у Бриґідках, «на Ґрудку», під «Плахтою», у «Буді», на Рибній площі і у Центральному банку, на Персенківці, при книгарні «Наукових дослідів» Стріча тощо. Проте автор описує їх з певною симпатією, намагаючись реконструювати спосіб мислення й мовлення, вплітаючи у власний літературний текст елементи зукраїнізованого «балаку» (на зразок: «Замкни писок! Тепер нема геци. Найліпше тріскай вар'ята»). На цьому тлі український письменник творив міф «злодійського серця».

Інакше до усної культури львівської вулиці підійшов вже згадуваний Мірослав Безлуда. Його узагальнений Юзько — хлопчик з львівського передмістя, який поставав свідком Великої війни, розмовляв лише «балаком» і бачив світ цілком у дусі батярських пісень. Проте, на відміну від героїв Нижанківського, перебуваючи серед міської бідноти та «батярів», цей персонаж лише зміцнював свою «польськість» і ксенофобні настрої: неприязнь до русинів (українців) та неприйняття євреїв.

Така пропаганда вплинула на масову свідомість інтелігенції, на яку й була розрахована. Тому невдовзі «мова низів» стала сприйматися як щось престижне. До того ж, «балак» і вуличні пісеньки стали відрізняти Львів (а частково — й інші міста Східної Галичини) від решти міст тодішньої Польщі. Зокрема, завдяки кінофільму «Волоцюги» / «Włóczęgi» сконструйована і стилізована під львівський міський фольклор пісня «Tylko we Lwowie» розповсюдила не тільки міф «неповторного міста», але й добродушного, хоч простого й грубуватого батяра. Так він став одним із засобів регіональної самоідентифікації, стимулом для розвитку місцевого патріотизму в міжвоєнний період.

На цьому тлі виникла дискусія щодо етномовної атрибуції «балаку» й міського фольклору Львова. Для авторів тієї ж «Веселої Львівської хвилі» у 30-ті рр., здається, не було особливого сумніву в тому, що мова їхніх персонажів — польська, наділена окремими рисами українського спонтанного мовлення. Про це свідчать, наприклад, уривки мовлення дійових осіб із п'єси «Ревю львівського фольклору», що вийшла в ефірі цього радіо:» No, wczora my zrobili Cródek i Janowskie. Na Kaźmierzowski ni ma co już do roboty, bo o jedny stroni ino kryminał i policja, a po drugi strony to ci syrdeczni małe podwórza, a za to wielgi Szymonowy-stróżowy, ży si szarpią i zakim wejdzi si, to ci już miotłą wypędzaju... O, braci, takuj najlepi na rynku abu na Kuchanowski ulicy: spokojni na podwórkach, do dziesiąty sy potzepają, od dziesiąty psy wyprowadzają, publicznosci na podwórku fest — jedna od dywana, jedna od psa, jedna z miasta wraca, a wszystki od raz płaczą, jak my ino im zaśpiwamy» [18, с. 58]. По суті, у цьому тексті маємо водночас (квазі) фольклорний образ самого Львова, його багатших і бідніших дільниць, образ життя «батяра» — носія міського фольклору в урбаністичному середовищі, а також спробу передати усі ці образи через відповідно змодельоване мовлення міських низів.

Однак тексти львівських українців, які дослідив і видав ще на початку 40-их років Л. Рудницький [16], презентували «балак» з протилежного боку — як українську мову з численними граматичними та лексичними полонізмами, а світ міського пролетаріату — як свій власний: «А нидучаикані ваши! Ней вас памбіх скари! Абисьти нугами пунатігали! Жибисьте скапали як свічка!... А то ферняк на ґвінт, вибалуши сліпакі, накрути куркоцьонґів...шнуруї як грабіна... Морда на глянц, шпануї на теби звінкля і «пу хамску до мні ні балакаць!» (інформатор — «Міхалова зи Знисінє» [8, с. 182]). При цьому крізь цей сполонізований текст проступав негативний образ поляка, який зневажає українців, і позитивний — українця, який усе ж не втрачає власної ідентичності.

Усі ці вагання та двозначності мали своє логічне етнокультурне пояснення. «Балак», а також створений на його мовній основі фольклор, були змішаними системами, що охоплювала український, польський та єврейський варіант міської культури Львова. Спочатку інтелігенти дистанціювалися від нього. Однак в середині ХХ ст. «балак» став своєрідним посередником, «містком» між різними соціальними та національними сферами міського соціуму Львова і навіть ширше — Галичини. (Невипадково мешканець довоєнного Дрогобича Анджей Хцюк згодом згадував про неї як про «Велике Королівство Балаку» зі столицею у Львові). Це ж можна сказати й про частину пісень, створених носіями цього «балаку». Первісно вони не виходили за межі передміських корчм (згодом — робітничих дансингів) у пролетарських районах міста, куди інтелігенти намага-

лися не заходити. Зрештою, сам зміст багатьох пісень, згодом ототожнених з «батярами», дуже виразно зображав середовище, у якому вони були створені. Це — світ підозрілих кнайп, де постійно п'ють пиво і горілку, завсідниками якої є «темні суб'єкти» — «госьці» з «майхрами» (ножами) і «боксерами» (кастетами) у кишенях. Вони лише шукають нагоди, щоб влаштувати «пацалигу» / бійку, навіть погрожують убити того, хто їм не подобається тощо. Натомість в «цивілізованій» інтерпретації усі ці атрибути реального «батяра» були подані різновидами доброго гумору, за яким нема жодного злого заміру. Навпаки, наприклад, кіносюжет, у якому львівські волоцюги Щепко й Тонько опікуються сиротою, повністю нейтралізував образ «злого батяра», створюючи, натомість, його антипода — «батяра доброго» — людини з відкритою і щирою душею, «з серцем на долоні».

«Батяр» і його місто. Такі перипетії сприймання наклали відбиток на роздвоєну «картину світу», зафіксовану львівським міським фольклором та говором, що слугував для його усної фіксації. Її центральною постаттю був сам батяр *(«батьар»)*. Цей фольклорним персонаж, як і лексема, що його відображала, змінювалися залежно від контексту. Цей контекст, у свою чергу, залежав від уявлення мовця (співця чи наратора) про суспільство.

У мовній свідомості носіїв первісного кримінального арго балаку і «батярського» фольклору соціум репрезентували різноманітні представники кримінального світу. У культурі еліт їх не диференціювали, вважаючи просто злочинцями — злодіями, грабіжниками, шахраями чи вбивцями. Натомість у свідомості тих, хто першими сформував міське арго і співав пісні про «батярів» та їхні «подвиги», нібито цілісний назовні образ «батяра» розпадався на цілий ряд образів злочинців різних «спеціальностей» [14, с. 10]. Наприклад, злодіїв-«андрусів» («йандрусів») / andrusy (jandrusy) чи «бухачів» / buchaczy)[8] за способом крадіжки поділяли на «бойдекових», «віхрових» (buchacz bojdekowy, wichrowy) — «тих, які крадуть на горищах», «потокових» (buchacz potokowy) — «тих, які крадуть з возів, фір», «скокових» (buchacz skokowy) — «кімнатних злодіїв», «долинових» або «долиньажів» (buchacz dolinowy, dolyniarz) — «кишенькових злодіїв» тощо. За методом крадіжки окремо виділялися «липкажі» / «lypkarze» — «злодії, які проникають у приміщення через вікно». За об'єктом крадіжки виокремлювали «пайкових бухачів» («buchacz pająkowy») — «тих, які спеціалізуються на викраденні білизни» (різновид «бойдекових» злодіїв), бухачів-«душителів» («buchacz dusiciel») — «тих, які обкрадають сонних пияків», «голотників» («buchacz hołotnyk») — «конокрадів» тощо. Така класифікація опиралася на реаліях Львова кінця XIX — поч. XX століття. Так, в ньому з'явилися багатоповерхові будинки, і разом з ними «бойдекові / віхрові» крадії, які різними способами проникали на верхні поверхи, дахи й стрихи будівель та крали розвішану там білизну («паякові бухачі»). З іншого боку, «долиняжі» пробиралися на нижні поверхи висотних будівель, зокрема через вікна (на той час — майже не заґратовані), як це робили «липкажі». Присутність «душителів» у міському просторі була пов'язана з маргіналізацією частини міщан та їхнім пияцтвом, а конокрадів — «голотників» — з роллю коней у тогочасному міському та приміському транспорті. Вона залишалася значною навіть після появи електричного трамвая замість кінного, й автомашин замість фіакрів та возів-фір.

За знаряддям здійснення злочину розрізняли «звичайних» злодіїв, які не послуговувалися спеціальними інструментами, і «бухачів шаброви» —«зломщиків» та «клявісажів» («buchacz klawisarz») «тих, які відкривають двері відмичками». За часом здійснення грабунку відокремлювали звичайних злодіїв і «ґітморґенбіттерів» («gitmorgenbitter», «pukający na dzień dobry»), «тих, що стукають (у двері) на добридень» — «злочинців, які вдираються до помешкання вдосвіта або зранку». Такі образи міських злочинців теж були не випадковими. З одного боку, вони вказували на появу різноманітних замків та ланцюжків, зміцнення (подвійних) дверей, якими містяни намагалися вберегтися від крадіїв. З іншого боку, спеціалізація злочинців за порами дня (ранок — вечір — ніч)

[8] Цікаво, що образи львівських «андрусів / яндрусів» одним з перших увів у арсенал літературного дискурсу ще Іван Франко на початку XX ст. у рамках своєї урбаністичної прози, присвяченої (за аналогією до текстів Еміля Золя), дослідженню галицького міського суспільного дна. Польські письменники того часу ставилися до неї, очевидно, з певним упередженням.

була прив'язана до ритму життя великого міста, графіка роботи та відпочинку його мешканців.

Крім злодіїв — «фахівців» різних категорій, носіїв «балаку» оточували також інші представники кримінального світу (półświatka) та міського соціального дна: «льафіринда» / «lafirynda», «пінда» / «pinda» — «повія, жінка легкої поведінки»; «апаш» / «apasz» — «злодій, який живе на утриманні повії»; «альфонс» / «alfons» — «сутенер, мужчина , який живе з утримування дому розпусти»; «браман» / «barman» — «клієнт повій, які віддаються на вулиці при брамах» тощо. Образи цих персонажів прямо вказували на наявність розгалуженої сітки торгівлі людьми у тогочасному Львові — сюжет, який, зрештою, використав у своєму двомовному творі («Для домашнього огнища» / «Dla ogniska domowego») Іван Франко. У такий спосіб, він, фактично, перевів у літературну площину те, про що говорила усна традиція «львівської вулиці. Сценами для діяльності фольклорних актантів, що асоціювалися зі злочинним світом, ставали «йатка» / «jatka», «байзель» / «bajzel» — «публічний дім», «мордовньа» / «mordownia» — «забігайлівка сумнівної репутації, де часто трапляються бійки («б'ють по морді»)»; «фурдигарньа» / «furdygarnia», «буцигарньа» / «bucygarnia» — «тюрма» тощо. Тюрма, поліцейські відділки та суди, через які пройшло немало носіїв міського арго, отримували у «балаці» власні неофіційні назви, напр.: «Крук», «під Круком» «крайовий суд у Львові», «Кармаліти», «Бриґьідки», «Відень» (після 1902 р. — «Америка») — назви львівських тюрем. В окремих випадках топоніміка місць позбавлення волі була ще детальнішою. Так, крім загальної назви карного закладу («Відень»), існувала окрема назва для самого приміщення тюрми («Відень великий») та місця попереднього утримання (арешту) при цій же тюрмі («Відень малий») [14, с. 47]. Отож, образ кримінального і поліційного Львова в уявленнях злочинців був доволі деталізованим.

Первісно образ «батяра», «бацяра», «бетяра», «батярчука» / «batiara, baciarza» належав, очевидно, до того ж ряду, що й образ «бухача» / «buchacza». У такому контексті йшлося про вуличника, хулігана, злодія, «антека» — «розбишаку», «голодригу» — «обірванця, несолідну людина», «госьця з-під темної зірки» / «gościa z pod ciemnej gwiazdy» — «підозрілого типа, злочинця, кримінальника» тощо. Звідси й «батьарньа» / «batiarnia» — «збіговисько, голота, міське шумовиння», «батьарига» / «batiaryga» — «нікчема» тощо. Водночас зрозуміло, що позитивне чи негативне значення цього слова залежало від точки зору мовця, його соціокультурної позиції. Для львівської інтелігенції наприкінці XIX — на початку XX ст. батяри були «чужими», небезпечними людьми. Натомість у «дітей львівської вулиці» сформувався позитивний стереотип «батяра» як «свого». Для них батяр був «заводіякою», тим самим, що й «козак» / «kozak», «муровий хлоп» («госць») / «murowy chlop», гультьай / hultaj, (gość), «гойрак» / «hojrak» — відважна, мужня, сильна, а водночас весела, безтурботна людина. З цього погляду життя батяра — суцільна «забава», що набирає різних форм (від гри в карти до вуличної бійки): «Pan policaj za mną gnał // Ja przez parkan hoc // Menży róże lilije // Upadlem jak kloc. // Ali mi si klawo spało, // Bom ja hojrak (hultaj) jakich mało» [19, с. 112].

Такий образ «батяра» у міському фольклорі позначився і на його узагальненому словесному портреті загалом. Невипадково назви частин людського тіла у «балаці» ґрунтувалися на аналогії, зовнішній подібності між людиною, твариною і предметами довколишнього світу: «фаційат» / «facjat» — «піддашшя» і «обличчя», «пазури» / «pazury», «граби» / «hraby» — «руки», «рильак» / «rylak» — «обличчя», бадилы / badyli — «стебла рослин» і «волосся» тощо. У тексті однієї з пісень львівського передмістя можна частково простежити ґенезу останнього номена, а заразом і образу . Він виникає внаслідок трансформації («стискання») розгорнутого порівняння *włosy jak badyli* «волосся, схоже на бадилля « → *badyli* «волосся»: «O pólnocy si zjawili // Jacyś dwa cywili // Gęby podrapane // Włosy jak badyli, // Nic nikomu nie mówili // Tylko mordy zbili» («Bal u weteranów»). Загалом образ тіла у «балаці» трансформувався крізь призму «низової» батярської культури: «кльйапач» / «kliapacz» — «обличчя», «ядачка» / «jadaczka», «лепета» / «lepeta» — «рот», «кіноль» / «kinol», «мазак» / «mazak», «ферньак» / «ferniak» — «ніс» тощо.

Образ людини у цій «мовній картині світу» формували уявлення про «фацета» / faceta — мужчину і «фацетку» / «facetkę» — жінку (що, до речі, свід-

чило про маскулінне і несиметричне розуміння гендерних відносин серед тих, кому близькою була батярська культура); «біньйу» / «biniu» — «дівчину, молоду жінку» і запозичені з єврейського середовища та їдишу образи «йінґеле» / «jingele» — юнака, молодого хлопця, а також «міґльанца» / «miglanca», «байбуса» / «bajbusa» — дитину» [25]. Водночас ті, кому суспільно близьким був «балак», вулична пісня і зафіксований у ній образ «доброго батяра — свого хлопця», протиставляли себе і свою творчість мешканцям елітарних кварталів Львова та їхній культурі. Багата, елегантно вдягнена людина у контексті усної традиції спролетаризованих кварталів міста була синонімом зарозумілої, пихатої і водночас наївної та нерозумної особи. Так зображався «фуньо» / «funio» — первісно «злодій, який краще одягається і чваниться цим», пізніше — «пихата людина»; «лита» / «łyta», «пурицЬ» / «puryć» — «великий пан», «піцусь-гльанцусь» / «picuś glancuś», «додерлянц / doderlanc» — «чепурун, денді». Таке протиставлення продовжувало давнішу опозицію, зафіксовану в кримінальному арго: людина злочинного світу («батяр») // представник суспільної еліти («пан»). Воно особливо позначилося на рецепції і зображенні представників правопорядку. Наприклад, поліцай поставав як «сальцесон» / «salceson» (первісне значення — «різновид холодцю»), а прокурор, «пан життя і смерті», узагалі здавався демонологічним персонажем («дийабел» / «diabeł» — «диявол»).

Загалом людина з іншого середовища у колі міського пролетаріату сприймалася особою, яку легко обдурити («наківати» / «nakiwać») — «фрайер помпка» / «frajer pompka». Такими атрибутами серед міщан наділялися, зокрема, жителі села. Образ селянина у балаці та, відповідно, в уявленнях львівського міського пролетаріату малопривабливий. Це незграбна, інтелектуально малорозвинена істота, яка займає один з нижніх щаблів суспільної ієрархії: «каракон» / «karakon» «тарган», кафар / kafar (що, між іншим, означало і «нехристиянин»), «калакуньо» / «kałakunio», «хлопуньо» / «chłopunio», «мудьо» / mudio — «простак, неотеса». Натомість стосунки між селянином й представником батярського світу розглядатися крізь призму вмілої маніпуляції селюком, тобто шахрайства: «кантувати» / «kantować» — «обдурювати селян на ярмарку». Образ селянки мав подібні риси. Це — «кафарка» / «kafarka», яка у місті виконує роль інтелектуально не розвиненої та перестрашеної домашньої прислуги: «тлумок» / tlumok, «(гарко) тлук» / «(harko)tluk», «штурпак» / «szturpak» («сільська дівчина — домашня служниця»).

Загалом у «балаці» та міському фольклорі Львова можна простежити дві основні моделі відносин між людьми у соціумі Львова XIX — поч. XX століття. З одного боку, це — мирне співіснування згідно з виразом «тримати штами(-у)» / «trzymać sztamy (-ę)» — «приятелювати», напр.: «A kto z nami trzyma sztamy, // temu lepiej jak u mamy // A kto Lwowa nie szanuji, // niech nas w dupę pocaluji!». Інша стратегія, популярна у контексті «батярських» пісень — агресивна поведінка. Звідси також ціла низка синонімів на позначення бійки у арго злочинного світу, для якого вони були щоденним явищем: «кібзати (кобзати)» / «kobzać», «копати, бити», «кантати» / «kantać», «маглЬувати» / «maglować», «магульати» / magulać «бити», «канцерувати» / «kancerować» «покалічити», «закобзати» / «zakobzać» «убити» тощо. Цю ж картину — у саркастичній формі «кривавої забави» подавали й вуличні пісні 20—30-х рр. XX ст.: «Przeczytajcie wy «Wiek Nowy»: / Dwoch zabitych, trzech — bez glowy! // Zabrał ich wóz ratunkowy // To Kleparow bawi się».

Крім соціальних, у «балаці» відобразилися також регіональні та національні стереотипи. Перші формували уявлення про жителів інших міст, передусім про краків'ян — головних конкурентів тогочасного Львова (у тому числі й кримінального): «голємбяж» / «holębiarz», «кракус» / «krakus» «житель Кракова»). Другі — про представників сусідніх етнічних та релігійних спільнот: «кабзан» — «вірменин», «канап» — «росіянин», «гебес», «мехідрис», «ганделес», «гаман», «цвайнос» — «єврей», гайдамака — «українець» (серед польськомовного населення), «лях» — «поляк» (в україномовному середовищі) тощо. Інколи соціальні й етнокультурні стереотипи у фольклорній стихії та мовній культурі представників міжвоєнної львівської «вулиці» взаємно доповнювалися. Знаками Іншості, чужості для них ставали антропоніми, їхня поширеність серед певних соціальних і національних груп. Так, у польськомовному середовищі міжвоєнного Львова пересічний український селянин поставав в образ узагальненого «гриця» (на тлі популярного на той час

серед українців чоловічого імені Григорій), натомість сільська дівчина фігурувала як «маланка» / «małanka» (на тлі розповсюдженого тоді жіночого імені Меланія. Щоправда, цей стереотипний образ був поширений також і серед української інтелігенції). Їм протиставлявся типовий образ мешканця спольонізованого львівського передмістя, де поширеним було ім'я Juźku / Йузько. Він постає як Йузько чухрай / Juźku czuchraj. У «літературному» варіанті польського міського койне «узагальненими» іменами львівських «батярів» стали Шчепко (Шчепан) / Szepko і Тонько (Антоні) / Tońko. З іншого боку, образ «узагальненої божевільної» серед львівського міського пролетаріату асоціювався з іменем Міхалінцьа сьвірк / Michalińcia świrk (тобто «несповна розуму») — ймовірно, реальної львівської жебрачки, яку називали Міхалінцьа / Michalińcia (демінутив від Міхаліна (Михайлина) / Michalina) та вважали божевільною. (З іншого боку, образ засновників знаної львівської горілчаної фабрики Бачевських серед мешканців львівських передмість настільки міцно асоціювався з алкогольними напоями, що «горілка» стали називати «баческі» / «baczeski»)

Як відомо, Друга світова війна суттєво змінила етнічний склад населення Львова: місцеві євреї загинули, а поляки емігрували. Отож, ґрунт для «балаку» та батярського» фольклору зник разом з більшістю його колишніх носіїв та культурним середовищем, яке їх оточувало. Проте для польських емігрантів «балак» став частиною міфу про втрачені «Східні Креси» Речі Посполитої та щасливе життя у «місті над Полтвою».

Для жителів повоєнного Львова «балак» та асоційовані з ним довоєнні пісні, а також прозові тексти про батярів, отримав зовсім інше значення. У сприйманні українців, які намагалися позбутися радянської спадщини, навіть колишнє койне міського кримінального світу та пов'язаний з кримінальним світом міський фольклор були продовженням довоєнних традицій, підкреслювали культурну специфіку Львова. Вони стали об'єктом ностальгії, але водночас і наукових студій [5; 9; 10], їх стали сприймати з симпатією, але й з гумором. Звідси й сучасний міф «батярського міста» Львова та його «ґвари» [6; 23], який перетворився на вигідний бренд для туристичної індустрії та шоу-бізнесу.

Отож, феномен «балаку», «батярський міф» та фольклор львівської вулиці 1920—1930-х рр. показують, як тісно переплітається усна словесність, діалектне й просторічне мовлення й література, міфологія та ідеологія та як впливає (чи «тисне») на них соціокультурний контекст. Усі три явища були парадоксальними і з філологічного, і з культурологічного погляду. Так, зокрема, маємо справу не з одним, а з двома міфами львівського батяра: первісним, народженим у середовищі «балаку» та кримінального світу, та вторинним, змодельованим польською (а частково і українською) інтелігенцією уже з використанням літературної мови й образності, позбавленим асоціацій зі злочинним світом. По-друге, ці феномени були генетично втягнутими в орбіту польської низової та елітарної культури. Проте через популярні кінофільми й радіопередачі вони стали елементами загальноміського міфотворення. Отож, уявлення та образи, що первісно виникли у середовищі львівських передмість (мешканці яких нерідко мали змішане українсько-польське коріння), знову опинилися між різними етнічними світами — у нібито нейтральному смисловому просторі, де формувалася утопічна картина мультикультурного, майже безконфліктного, «усміхненого» й щасливого Львова. Так виник міф, який був водночас генетично фольклорним й маргінальним за походженням (а частково й за змістом), а водночас літературним та розповсюдженим серед суспільних еліт; переважно польським за (мовною) формою, але прийнятним також й для українців та євреїв Львова. Цей львівський міф швидко став популярним. Однак реальність довкола залишалася іншою.

1. *Весоловський Б.* Прийде ще час: Пісні і танцювальні мелодії / Б. Весоловський. — Львів, 2001. — Ч. 1 / упоряд.-ред. О. Зелінський ; ілюстрації М. Зелінської.
2. *Витвицький В.* Музичними шляхами / В. Витвицький. — Мюнхен : Сучасність, 1989.
3. *Горбач О.* Арґо в Україні / О. Горбач. — Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ, 2006.
4. *Кирчів Р.* Український фольклор Львова / Роман Кирчів // Przed 100 laty i dzisiaj. Ludoznawstwo i etnografia między Wiedniem, Lwowem, Krakowem a Pragą: (LXXIV Walne Zgromadzenie Delegatów RTL, Kraków, wrzes. 1998 r.) : materiały z sesji naukowej. — Kraków, 1999. — S. 95—106.
5. *Мовна М.* Словник львівської говірки першої третини XX століття / М. Мовна ; передмова Андрія Со-

домори ; Наукове товариство імені Шевченка. — Львів, 2013.
6. *Назарук Ю*. Ґвара. Автентична львівська абетка / Ю. Назарук, Г. Ерде, А. Борковський. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2011.
7. *Осташ І*. Бонді, або повернення Богдана Весоловського / І. Осташ. — Київ : Дуліби, 2013.
8. *Рудницький Я*. Львівський говір / Я. Рудницький // Наш Львів. Ювілейний збірник 1252—1952. — Нью Йорк : Червона калина, 1953. — С. 179—183.
9. *Харчишин О*. Український пісенний фольклор в етнокультурі Львова: трансформаційні процеси, міжкультурні пограниччя : монографія / Ольга Харчишин ; передмова Степана Павлюка, Романа Кирчіва ; Інститут народознавства НАН України. — Львів : Інститут народознавства НАН України ; Простір-М, 2011. — 368 с.
10. *Хобзей Н*. Лексикон львівський: поважно і на жарт / Хобзей Н., Сімович К., Ястремська Т., Меуш-Дидик Г. — Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2009.
11. *Boy*. Słówka. Zbiór wierszy I piosenek z 16-ma melodiami w tekście / Boy. — Lwów, 1913.
12. *Habela J*. Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku / Jerzy Habela, Zofia Kurzowa ; wyd. 2. — Kraków : Polskie Wydaw. Muzyczne, 1997. — 339 s.
13. *Jakubowska U*. Mit lwowskiego batiara / U. Jakubowska. — Warszawa : Instytut Badań Literackich, 1998. — 351 s.
14. *Kurka A*. Słownik mowy złodziejskiej / A. Kurka ; wyd. 3. — Lwów, 1907.
15. *Kurzowa Z*. Polszczyzna Lwowa i kresów południowowschodnich do 1939 roku / Z. Kurzowa. — Warszawa ; Kraków : PWN, 1985. — 551 s. — (Wyd. 2 rozsz.).
16. *Rudnyckyj J*. Lemberger Ukrainische Stadtmundart (Znesinnja) / J. Rudnyckyj. — Berlin, 1943.
17. Piosenki lwowskiej ulicy: antalogia / wybr. Janusz Wasylkowski ; wyd. 2. — Wrocław : Kalambur, 1988.
18. Same hece czyli Wesoła Lwowska Fala / wybór i red. Mieczysław Bucik i Bernard Waleński. — Opole : AB, 1991.
19. *Schleyen K*. Lwowskie gawędy / K. Schleyen ; wyd. 3. — Warszawa : LTW, 1999.
20. *Smułkowa E*. Uwagi o języku starszego pokolenia inteligencji lwowskiej A.D. 1989/1990 / E. Smułkowa // Język polski dawnych Kresów Wschodnich. — Warszawa, 1996. — T. 1. — S. 223—255.
21. *Sulima R*. Folklor i literatura. Szkice o kulturze i literaturze wspólczesnej / R. Sulima ; wyd. 2. — Warszawa : Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1985.
22. *Wajda K*. Vogelfänger H. Szepko i Tońko. Dialogi radiowe z «Wesołej Lwowskiej Fali / K. Wajda. — Lwów, 1934. — Wroclaw, 1989. — (Reprint z posłowiem J. Janickego).
23. Батярський словник: Львівська говірка від А до Я // http://foto-lviv.com.ua/slovnyk/#.VTTJB9Ltmko.
24. *Gliński M*. Polska piosenka pochodzenia zydowskiego / M. Gliński // http://culture.pl/pl/artykul/polska-piosenka-pochodzenia-zydowskiego.
25. *Małocha A*. Żydowskie zapożyczenia leksykalne w socjolekcie przestępczym / A. Małocha // *http://www.lingwistyka.uni.wroc.pl/jk/JK-10/JK10_malocha.pdf*.

Roman Holyk

LVIV URBAN FOLKLORE, ARGOT AND MYTH OF THE BATYAR BETWEEN VARIOUS ETHNICAL WORLDS THROUGH 1920—1930

The article has been dedicated to some aspects of Leopolitan myth and urban folklore through interwar period. The study has kept up relations of «batyar» language image in then city slang («balак») with folklore depictions of figure. Mutual influence of literal and folklore mythical images in the context of the polyethnical urban culture of the city in 1920 to1930 has also been analyzed.

Keywords: myth, Lviv, «batyar», «balak», literature, folklore, culture.

Роман Голык

МЕЖДУ РАЗНЫМИ ЭТНИЧЕСКИМИ МИРАМИ?: ГОРОДСКОЙ ФОЛЬКОР ЛЬВОВА, АРГО И МИФ «БАТЯРА» В 20—30-тые гг. XX века

Статья посвящена анализу отдельных аспектов «львовского мифа» и городского фольклора Львова в межвоенное время. Прослежена взаимосвязь между языковым образом «батяра» в тогдашнем городском арго — «балаке» и в фольклоре. Также исследовано взаимовлияние литературных и фольклорных мифообразов в контексте поликультурной городской культуры Львова 20—30-х гг. XX в.

Ключевые слова: миф, Львов, «батяр», «балак», литература, фольклор, культура.



Євген ЛУНЬО

САТИРИЧНА ВІЗІЯ МОСКОВСЬКО-КОМУНІСТИЧНИХ ЗАГАРБНИКІВ У ПОВСТАНСЬКИХ КОЛЯДКАХ

Розглянуто генезис і динаміку розвитку антимосковської сатири у повстанських колядках, її традиційну й новітню складову, виділено основні об'єкти сатиричного змалювання й осмислення. Також проаналізовано ідейно-смислове наповнення, художньо-поетичні засоби та функціональну специфіку цієї сатири.

Ключові слова: політична фольклорна сатира, повстанські колядки, московські загарбники, комуністи, російська окупація.

В ідейно-духовному забезпеченні збройної боротьби української нації за визволення з-під іноземного поневолення в усі часи важливу роль відігравала усна народна творчість [7, с. 5—6]. Особливо масштабно це проявилося в епоху ОУН та УПА [8, с. 38—31; 4]. Для успішної відсічі ідеологічного й морально-психологічного тиску загарбників влучною і дошкульною зброєю, найбільш доступною народові і якою він майстерно володів, стала уснопоетична сатира. У ХХ ст. вона розвинулася настільки плідно, що стала проявляти себе різною мірою фактично у всіх фольклорних жанрах, в тому числі й у календарно-обрядових: зокрема колядках і щедрівках.

У пропонованій статті маємо на меті розглянути генезис й динаміку розвитку антимосковської сатири у повстанських колядках, її традиційну й новітню складову, виділити основні об'єкти сатиричного змалювання й осмислення. Також проаналізуємо ідейно-смислове наповнення, художньо-поетичні засоби та функціональну специфіку цієї сатири.

Повстанські колядки як жанр, з одного боку, повинні були зберігати свої традиційні ознаки і властивості, щоб і надалі залишатися колядками. Водночас — відповідати на актуальні суспільно-політичні запити, що їх ставив перед українцями тогочасний історичний момент — розробляти тематику й проблематику національно-визвольної боротьби. Отже, повстанські колядки — це ті повстанські мотиви, що їх можна було органічно розвинути на основі язичницької та християнсько-церковної традиції.

Об'єктом сатиричного відображення й осмислення антимосковських повстанських колядок виступають репрезентанти комуно-російського поневолення. Позначені вони досить різноманітно й представлені у багатьох ракурсах. Усі ці антигерої у своїй більшості — узагальнені, збірні назви: вороги, комуністи, комуна, кати, енкаведисти, сексоти, грабіжники, голодранці, босяки, супостати, тирани та ін. Меншою мірою згадуються конкретно-історичні особи: Сталін, Хрущов, Молотов. Крім образів-персонажів зустрічаються сатиричні образи репресивних органів: НКВС, державно-партійна символіка: серп і молот, зірка.

Сатиричне опрацювання розгортається у трьох основних напрямках. Найперше розкривається сатиричне наповнення на лексико-семантичному та емоційно-експресивному рівні вже самого визначення: ворог, комуніст, кат, Сталін та ін. Далі са-

тирична конотація підсилюється й увиразнюється за допомогою відповідних означень: «кривавий», «лютий», «проклятий», «босий» та ін. Ще один спосіб досягнення сатиричного ефекту — емоційно забарвлені картини злочинних дій ворогів: убивства, мордування, катування, грабежі, руйнування, плюндрування та ін. І на кінець — вороги виводяться зневаженими й осміяними внаслідок розгрому їх українцями: сотнями чи відділами УПА, підпільниками тощо.

Картини злодіянь московських ворогів представлені доволі чисельно й різноманітно, сповнені експресивності. Основна їхня функція — викликати зневагу до поневолювачів, що за законами воєнного часу аргументує необхідність їхнього знищення, спонукає повстанців безжально їх вбивати. Поряд із гнівною сатирою окремі образні картини розбитого повстанцями ворога за допомогою майстерно розгорнутого комічного ефекту дошкульно його висміюють, роблять у своїх очах приниженим, нікчемним, безсилим. І отже таким чином доводять, що комуністичних загарбників можна успішно громити, й українці його обов'язково переможуть. У цих двох планах — застосуванні гнівної й сміхової сатири — повстанські колядки уподібнюються з багатьма іншими жанрами повстанської пісенності. Це ще раз демонструє, як українці для боротьби з московською окупацією мобілізували й ефективно використовували усі свої духовно-культурні ресурси, в тому числі й календарно-обрядовий фольклор.

Водночас сатира повстанських колядок відзначається й певною своєрідністю, що випливає із жанрової специфіки останніх. Основна ідея християнських колядок — радісне сповіщення про народження Спасителя, що прийшов у світ спасти людей від гріха, а також від нещасть, терпінь і мук. За прикладом трьох біблійних царів-мудреців колядники теж вшановують Христа, і при цьому звертаються до нього з різними проханнями. У давніх колядках прагнуть щастя, здоров'я, многих літ життя, достатку, приплоду та ін. У повстанських колядках, виходячи із їхнього суспільно-політичного характеру, до Бога звертаються, щоб звільнити їх від московсько-комуністичної неволі. При цьому теж можна говорити про певну пов'язаність з колядною і з біблійною традицією про неволю, гоніння й муки. У народному середовищі було добре відомо описані у Святому Письмі муки ізраїльтян у єгипетській неволі та вавилонському полоні. В апокрифах досить широко представлені гоніння первісних християн. Апокрифічні колядки у низці мотивів змальовують поневіряння і втечу святої родини від переслідувачів — воїнів Ірода. В непоодиноких випадках в колядках зустрічаються й фактично великодні мотиви про хресні муки Ісуса Христа [5, с. 62, 67].

Тому-то, опираючись на давніші традиції, повстанські колядки продовжують органічно їх розвивати у проекції на нові, сучасні суспільно-політичні реалії. Потужний сатиричний як гнівний, так і сміховий струмінь інтерпретації ворогів виводиться із реального відображення окупаційної дійсності й також викликаний сподіваннями, що Господь, почувши про масштаби зла, усі викликані ним жахіття, неодмінно його, це зло, переможе. Водночас, виходячи із сакральної специфіки жанру колядок, присутня у них ідея розмови з Богом, віра в Його всесильність і справедливість сповнює українців усвідомленням, що Господь на їхньому боці й допоможе їм здолати зло, звільнитися з неволі. При цьому також спостерігаємо цікаве оригінальне явище, коли колядка інтегрується з молитвою — жанром безпосереднього і найбільш ефективного спілкування з Богом:

Молим тебе, Божая Мати,
не дай всім нам пропадати [6, с. 388].

У деяких колядках констатується, що просьби й молитви людей подіяли до такої міри, що навіть сам Ісус стає до бою поряд з повстанцями:

І Христос маленький
виступає з ними —
мститься грізно за неволю
над катами злими [6, с. 367].

Специфіка сатири повстанських колядок полягає ще й в часовій регламентації побутування жанру. Упродовж різдвяного посту Пилипівки а частково й до завершення різдвяного циклу 15 лютого Стрітенням колядки, відсуваючи на задній співи інших жанрів, своїм інтенсивним побутуванням монопольно привертають увагу народного виконавчого потенціалу. При цьому активно зосереджують увагу на сприйнятті й осмисленні свого ідейно-художнього змісту, зокрема й його сатиричного компоненту.

Чи не найбільш чисельним позначенням московських загарбників у колядках виступають лексеми

«комуніст», «комуна», і звідси багатим та цікавим є їхнє сатиричне розпрацювання.

У кожному конкретному випадку висміювання комуністів відбувається комплексно, із своєрідним поєднанням різних художніх засобів і прийомів. Для прикладу розглянемо це у колядці «Сотня в Суходолі» [6, с. 377]. Повстанці просять Бога а також святого Миколая вигнати комуністів із свого краю. Сповнені віри у Господню опіку й допомогу, вояки УПА успішно громлять ворога. І тут цей розбитий ворог в'їдливо висміюється: «Утікали комуністи як від вовка вівці».

Позначення «комуністи» є збірним, узагальненим поняттям, що очевидно охоплює усю повноту окупантів: військо, карально-репресивні органи, партійно-державну адміністрацію та ін. Конкретно-історичні реалії того часу вже саме слово «комуністи» сповнили в українському середовищі різко негативним, зневажливо-презирливим як семантично-понятійним, так і емоційно-експресивним смислом. В українській народно-сатиричній естетиці воно вже від початку московсько-комуністичного загарбання України 1918 р. чисельно присутнє як об'єкт [13, с. 15], а також неодноразово виконує функцію негативного означення: «Злий неначе большевик» [11, с. 33], «Проситься, як комуніст обуха» [1], «Підліший навіть від комуніста» [2].

І далі в аналізованому творі сатирична конотація слова «комуністи» гнівно-зневажливого характеру підсилюється предикатом, тобто дією, яка доповнює сатиричне звучання ще й сміховим компонентом. Констатація, що комуністи утікали від сотні УПА, бере їх на глум як боягузів, слабаків, які звикли демонструвати «героїзм» хіба що перед мирним беззбройним населенням. І знову ж таки, аби ще більше покпити з комуністів, фольклорний автор гіперболізує їхню втечу за допомогою фразеологічного звороту — народного порівняння «як від вовка вівці». Цей художній прийом не лише посилює через кумедну образну картину сміхотворність предикату «утікали», але ще більше глузує з самих комуністів, зіставляючи їх з вівцями. У народній словесності, особливо у пареміях образ вівці досить поширений, і там вона серед іншого наділена негативними зневажливо-сміховинними рисами: пасивна, слабодуха, несмілива, дурна, ляклива, полохлива [1, с. 225—227]. Окрім того у «Галицько-руських народних приповідках» І. Франка вівця ще й блудна, паршива, замотиличена — тобто хвора, немічна, також нездатна до самостійності, безвольна приречена жертва [2, с. 281—283]. Отож, будучи в образний спосіб наділені усією гамою цих зневажливо-принизливих овечих ознак, комуністи стають ще жалюгіднішими, ще більше виставляють себе на в'їдливий нищівний сміх.

Варто зазначити, що вислів «комуністи утікають» у повстанській фольклорній поетиці набув статусу певного поетичного кліше, яке у різних варіантах застосовується у низці інших творів. Зокрема його варіант зустрічаємо у колядці «Нова радість стала»:

Комуна втікала,
Ліси ся хилили [12, с. 28].

Тут сатиричну експресію втечі комуни підсилюється й увиразнюється за допомогою змалювання відповідної реакції природи. Цей традиційний для фольклорного художнього арсеналу творчий прийом характеризувати й оцінювати особи, явища, події через реакцію на них природи, у нашому конкретному випадку, аби уповні розкрити його поетичну функцію, розглянемо дещо ширше. Зазвичай у народній пісенності природа механічно реагує на певні дії, здебільшого — подих вітру, у меншому кількісному чи об'ємному вимірі й більш адекватно: трава хилиться, листочок тремтить, дерева гнуться, верби шумлять. Тим часом від втечі комуни гнеться навіть не один, а ціла множина лісів. Отож наскільки гіперболізовано стрімкою, безладною, панічною, повальною повинна бути ця втеча, аби здійняти вітер, що хилить цілі ліси. Звідси тотожно силі вітру збільшується і художньо-емоційний рівень сатиричного сприйняття розгромленої і вигнаної комуни.

Сатиричний ефект висміювання розбитої упівцями комуни в одній з колядок в оригінальний спосіб підсилюється ще й комічною картиною Сталіна:

Сталін з злости вуса рве, бо УПА комуну б'є
[6, с. 363].

У повстанському середовищі московський державний і партійний очільник був одним з найпоши-

[1] Записи фольклорної політичної сатири малих жанрів Євгена Луня. Домашній архів Євгена Луня у Яворові.

[2] Записи фольклорної політичної сатири малих жанрів Євгена Луня. Домашній архів Євгена Луня у Яворові.

реніших об'єктів сатири. Возведений пропагандою до абсурду культ особи Сталіна вже сам по собі сприймався комічно, а звідси через прийом контрастного протиставлення побільшував й увиразнював його сатиричне представлення у повстанському фольклорі. Якщо зі злості рве собі вуса звичайна людина, то цей художній образ викликає сміх. проте не сатиричний. а всього лише гумористичний. Та коли це робить Сталін, то в народному сприйнятті це викликає сміх сатиричний, зневажливий. Адже він головний призвідець і виразник усіх лих, що несуть українцям московські загарбники.

Хоча колядка говорить про злість Сталіна, та насправді він шаленіє й таким чином виставляє себе на посміховище від безсилля. Бо ж його комуна безсила протистояти УПА. Таким чином, за законом художнього синкретизму безсилля Сталіна й комуни взаємодоповнюються й взаємопідсилюються й таким чином творять оригінальний, сатирично насичений образ комуни з її очільником.

У колядці «В Чорному лісі весело живеться» повстанці «большевію гаратають» [6, с. 380]. Тут бачимо, як повстанська сатира завдяки творчому пошуку вдало урізноманітнює свої виражальні засоби і таким чином освіжає, робить більш дошкульним висміювання московських окупантів. Слово «большевія» — словотвірний неологізм, очевидно, для вираження за аналогією із словом «комуна» збірного, узагальненого значення від слова «більшовики». Та основна його функція поетична, бо ж кожен неологізм в художньому аспекті концентрує й загострює на собі увагу реципієнта. Так само викликає подібну поетичну дію й лексичний діалектизм «гаратати», що означає «бити». Та звуконаслідувальне виникнення цього діалектизму розширює його лексико-семантичне значення — бити сильно, гучно. щоб аж луна йшла. Отже, «гаратають» — означає, що завдають московським ворогам нищівного удару, розбивають вщент. А цілковито знешкоджений ворог вже не грізний. не шкідливий, а у своїй ганебній поразці лише смішний.

Ще одне образно-поетичне вирішення, що посилює сатиричну інтерпретацію комуни — це твердження, що звільнити рідну землю на молитву С. Бандери допоміг новонароджений Ісус:

А Степан Бандера
На се споглядає,
Здоймив руки до Ісуса,
Ісуса благає:

— Ісусе мій милий!
Я тебе благаю,
Поможи ми сю комуну
Вигнати із краю [12, с. 28].

Як бачимо, на боці українців у ненависному сприйнятті московських загарбників стоїть сам Бог. Тут маємо приклад, непоодинокий у колядках, коли сатирі задля її більшої ефективності надається сакральної мотивації. У сприйнятті народу злочини поневолювачів, що:

Закували у кайдани
Нашу неньку Україну.

В кайдани кували,
На хрест розпинали,
Люд невинний тисячами
В сиру землю закопали [12, с. 28],

своїм диявольським людиноненависництвом спрямовані не лише проти людей, а й проти самого Бога. Тому-то Господь і підтримує українців у їхній боротьбі і в чудесний спосіб допомагає здолати багатократно сильнішого ворога.

В одному з варіантів «Бог Предвічний» ще один оригінальний для повстанських колядок художній прийом для зневаги й дошкульного висміювання московських поневолювачів — використання метафори «здирати шкіру»:

З комуни шкіру здирають
Повстанці УПА [6, с. 376].

На перший погляд, якщо сприймати цей вислів поверхово, у прямому значенні, то в поетичному плані він сприймається як невдалий, що своїм відвертим натуралізмом виставляє у непривабливому ракурсі самих українських повстанців. Та щоб осягнути справжнє ідейно-смислове й художнє навантаження аналізованої метафори у нашому конкретному прикладі, слід простежити її генезис.

Поширена в українському фольклорі приказка, тобто образний, вживаний у переносному значенні стійкий вислів «Дерти шкіру», варіанти «Дерти живцем шкіру», «Дерти (різати) паси зі шкіри» виводиться з історичних реалій — одного з видів середньовічних тортур — дерти зі шкіри жертви паси. Про ці тортури українські історико-героїчні перекази роз-

повідають у мотиві «з гайдамаків живцем здирають шкіру» [14, с. 278]. Та в народному середовищі вислів вживається власне як приказка із головним значенням: найвищого ступеня експлуатація, визиск або грабунок [3, с. 448], а також із другим значенням — люті фізичні муки, тортури [15, с. 70].

Стосовно вживання цього вислову в аналізованому тексті, то тут він, на нашу думку, викликає художню інтригу — в якому саме розумінні його сприймати, і цим ще більше загострює до себе увагу, мобілізує творчі зусилля для його художнього розкодування. До певної міри можна вважати, що йдеться про друге образне значення — за законами воєнного часу, завдати комуністам фізичних мук, а точніше — помститися, відплатити їм їхньою ж монетою. Тим більше, що й спонукають до цього представлені у тексті картини злодіянь ворогів: «Колиска світу — в крові, гвалтів-горя серця повні...», загарбник «мордує, палить, змітає».

Та все ж домінантним є переносне, що стосується духовної й морально-етичної площини, функціонування даного вислову. При чому, тут він набирає нового, оригінального смислу, що в особливий спосіб підключається до сатиричного викриття московських окупантів. Виводиться цей смисл з первинного, найбільше поширеного й найміцніше пов'язаного з даним висловом асоціативного зв'язку — шкіру здирають з тварин. Звідси, виходячи з контексту, вже на основі образних асоціацій цими тваринами вважаються комуністи чи якась потворна бестія — комуна. Таким поетично-асоціативним моделюванням цим останнім, як тваринам, відмовлено не лише у якихось найменших духовно-моральних якостях, а й взагалі у праві називатися людьми. Попри людську подобу їх уподібнюється із лютими хижими звірами, що без найменшої жалості пожирають свою здобич.

Водночас художнє розкодування образної картини «з комуни здирають шкіру» розкриває ще один план — комічний. Тут простежується давня вояцька традиція морального приниження, висміювання ворога, особливо перед боєм виведення його з психоемоційної рівноваги за допомогою різноманітних словесних дражнінь, обзивань, погроз. Один з відомих прикладів — славнозвісний лист запорожців турецькому султану. Саме такі нотки виразно простежуються в аналізованій нами метафорі й викликаній нею сюрреалістичній картині. Йдеться, аби познущатися з ворога, а також розвеселитися самому, піднятися на дусі через бодай уявну перемогу над цим ворогом.

Додамо, що використання метафоричного мотиву «здирати шкіру» у повстанській пісенній сатирі непоодиноке. Наприклад, в одній з пісень на високоемоційному сміховому рівні українці нахваляються зняти шкіру зі самого Сталіна:

Як настане якийсь рух —
Спустим Сталінові дух,
З нього шкіру обідрем,
На паркані розіпнем.

Приспів:
Лівая, правая,
Смерть його кровавая,
На паркані розіпнем.

Висить шкіра один день,
Висить шкіра другий день,
А як третій день настав —
Якийсь лихий шкіру вкрав.

Приспів:
Лівая, правая,
Смерть його кровавая,
Якийсь лихий шкіру вкрав.

Лежить шкіра у вапні —
Будуть чоботи мені,
Ще й черевики для рідні —
Хай здихають москалі.

Приспів:
Лівая, правая,
Смерть його кровавая,
Хай здихають москалі[3].

Сатиричне опрацювання лексем «комуніст», «комуна» надзвичайно потужне й об'ємне у всій повстанській пісенності, та у повстанських колядках воно має ту специфіку, що розгортається у сакральному полі як контрастна бінарна опозиція до божественних всеперемагаючих ідей добра, світла, щастя, радощів. У протистоянні з ними московсько-комуністичні сили зла в особливий спосіб увиразнюють свою нікчемність й цілковиту історичну безперспективність.

[3] Записав Євген Луньо 17.03.1996 р. у м. Новояворівськ Яворівського р-ну Львівської обл. від Кондри Василя, 1936 р. н. Домашній архів Євгена Луня у Яворові.

У колядці «Гей, що нам, браття, нині робити?» комуністів зображено скаженими:

Тут партійні казяться,
хоча й тіні бояться [6, с. 365].

Відомо, що сказ — важка смертельна недуга тварин, передовсім собак, рідше котів, вовків. лисиць та ін., а від них може передаватися й людям. Її симптоми проявляють у цілком неконтрольованій буйній і агресивній поведінці. Єдиний спосіб уникнути шкоди від скажених тварин — знищити їх. Жахливі й криваві діяння російсько-комуністичних загарбників цілком вмотивовано підлягають метафоричному окресленню «казяться». За допомогою цього художнього засобу через асоціативне уподібнення із скаженими собаками викликає найвищого ступеня огиду й зневагу до ворогів, а також переконливо аргументується необхідність і неминучість обов'язкового їх знищення.

Завдання сатиричного відображення й осмислення московських загарбників повстанські колядки успішно вирішують й за допомогою образного позначення «кат». У текстах воно чисельно присутнє у низці різноманітного тематичного й експресивного наповнення виразах: «катів Ірод наставляє», «там сидить Сталін-кат», «катів впень рубаймо», «з хат женуть усіх катів», «смерть тобі, кате!», «зродились до ката ненависть завзята, кара і гнівний проклін» та ін.

У сатиричному аспекті це слово несе у собі досить змістовне й багатогранне ідейно-смислове та художнє навантаження. У широкому контексті його лексичне значення охоплює і вороже військо, і окупаційну адміністрацію, і взагалі цілу московську імперію з усіма її засобами й методами агресії; кайданами, тюрмами, брехливою пропагандою тощо.

У естетичній системі народнопоетичної антимосковської сатири образ ката зустрічається не вперше, автор вже його ширше аналізував у статті «Сатирична рецепція царської Росії у стрілецьких піснях» [10], а тому тут лише коротко простежимо його генезис, окреслимо виражальний потенціал і семантичну наповненість.

У правовому прагматичному сенсі суспільство потребує особи для виконання покарань, в тому числі й смертних вироків. Але з іншого, гуманістичного погляду воно ставиться з моральним і естетичним осудом до людини, яка вбиває іншу людину не у відкритому рівному герці, а вже обезвладнену. Тим більше, коли таким чином заробляють собі на життя. Особливо ганебним і огидним таке заняття сприймалося відносно козацького кодексу лицарства, і саме тому на Січі, як вказують дослідники, роботу ката доручали виконувати іншим злочинцям [16, с. 153]. Крім страти, в обов'язки ката входило і тортурувати, завдавати болю знову ж таки безборонній людині.

І ось коли цим словом обізвати якусь людину, це значить наділити її всією отією неславою, осудом, огидою і таким чином надзвичайно дошкульно принизити, осміяти. Але коли таким словом номінують цілий народ, усю державу, то сатиричний ефект сприймається крізь призму його множинного, узагальнюючого, типізуючого охоплення об'єкта, і тому ще більше посилюється, навіть можна сказати, доходить до свого абсолютного вираження. Адже, коли знеславлення спрямоване на одну особу, то суспільство, якого вона є представником, може відсторонитися від неї за принципом «у сім'ї не без виродка». Але якщо зневага адресована усьому суспільству, то уникнути її неможливо.

Об'ємна деструктивна поетика слова «кат» створюване нею обширне негативне психоемоційне поле навколо об'єкта змалювання на рецептивному рівні доповнюється ще й надзвичайно короткою, а тому динамічною і влучною формою цього слова.

Попри те, що визначення «кат» вже само в собі володіє надзвичайною сатиричною потугою, якою досить дошкульно зневажає московсько-комуністичних займанців, його виражальні можливості також поглиблюються й увиразнюються за допомогою контексту. Так епітет «лютий» проводить художню вмотивовану, хоча й з логічної точки зору непотрібну ґрадацію психічних і моральних ознак ката і вказує, що у даному випадку йдеться про найгірші, і цим ще більше підсилює увесь його негатив.

Далі за допомогою образних картин констатуючого характеру вказується справжня мета, а також конкретизується і перелічується уся діяльність катів. При цьому конкретизація сприяє удостовірненню сказаного, а перелічення робить враження повноти, вичерпності сказаного. Водночас це полегшує уявлення усіх злодіянь ворога і загострює психоемоційну на них реакцію.

У двох повстанських колядках на позначення ворогів вжито слово «супостати». В обох випадках вони представлені у чітко вираженому сатиричному ракурсі. В одному творі супостати жалюгідні й смішні у своєму страху перед неминучим покаранням за скоєні злочини:

Дрожать правди супостати,
Бо прийшов вже час розплати[4].

В іншому тексті — їх голосним категоричним окриком проганяють з країни немов собак:

Супостати — геть з країни [6, с. 389].

Цей старослов'янізм був рідковживаним як у тогочасній фольклорній мові, так і в живому народному мовленні. Почерпнутий із книжної мови попередніх віків, він не кожному був зрозумілим. У середовищі споживачів фольклору далеко не усім було відомо, що «супостат» означає «ворог», «недруг», «супротивник», «негідник», «мерзотник». Отож відповідне й цілком вмотивоване використання його у колядках було оригінальним й ефективним художнім прийомом, що заінтриговував своїм новаторством за формулою «нове — як забуте старе».

Також це спонукало до співтворчого акту по розкодуванню його значення. Звісно, що контекст допомагав правильно осягнути його негативну сутність та від'ємну емоційну експресивність. Як бачимо, антимосковська сатира повстанських колядок з метою збагачення художньо-поетичного арсеналу вдавалася до актуалізації, введення в активне побутування давніх пасивних лексичних пластів мови. А це, у свою чергу, крім безпосереднього завдання ефективного сатиричного змалювання загарбників, мало ще й ширше культурне значення — збагачувало рідну мову, помножувало її зображально-виражальний потенціал.

Подібний до описаного сатиричний ефект у колядці «По Україні» справляє ще одне, що до цього фактично не зустрічалося у фольклорній мові, вжите на позначення московських ворогів слово «тиран». Народний автор Марко Боєслав почерпнув його з літератури й публіцистики, що побутували передовсім у середовищі інтелігенції. Там його основне значення — жорстокий правитель, диктатор, дії якого ґрунтуються на сваваліі та насильстві, і що заради збереження насильно захопленої влади готовий на криваві репресії стосовно підданих. Таким чином через пожвавлення лексичного взаємообміну між різними соціальними верствами населення посилюється як культурно-духовна, так й ідейно-політична консолідація нації.

Примітно, що у даному тексті заради посилення сатиричного ефекту лексичне значення слова «тиран» доповнюється новим змістом. Тут воно стосується не окремих осіб-правителів, а усієї комуністичної суспільно-політичної системи, охоплює усіх без винятку репрезентантів московського поневолення, трактуючи їх однаково негативно як творців зла.

Щоб підкреслити цілковите духовно-моральне звиродніння російської тиранії, фокусується увагу на її «воюванні» з мертвими — оскверняють могили й глумляться над тілами загиблих:

Борців могили тирани риють,
І «Чорний ворон» ночами виє.
Тіла вивозять героїв смілих,
В сміття ховають без труни [6, с. 373].

У розгортанні цього мотиву колядка з одного боку опирається на Шевченкову антимосковську сатиру поезії «Розрита могила», а з іншого — виходить із прямого відображення реальних безчинств окупантів. Художній прийом звертання до авторитетного поетичного слова Кобзаря виразно підкреслює віковічну тяглість антигуманного нутра московитів, і цим викликає до них ще більшу ненависть і огиду. Тим більше, виходячи із тексту колядки, на ці безчинства скаржаться самому Богові: «Чи бачиш, Христе, народу муки?» У народному розумінні за посередництвом ритуально-сакральної сили колядки скарга обов'язково дійде до Господа, й за такі злодіяння вороги неодмінно зазнають кари.

Один з вагомих і дієвих аспектів сатири на московських загарбників — констатування їхнього невірства, безбожництва й богоборства. Для цього використовується ціла низка художніх засобів і прийомів. В одних творах прямо вказується на їхнє безбожництво:

Київ зажурився і Софія гожа —
Церкву ж бо комуна перейма безбожна
[6, с. 365].

[4] Записав Євген Луньо 17.03.1991 р. у с. Бунів Яворівського р-ну Львівської обл. від Рогової Наталі, 1927 р. н, 4 кл.; Дикої Ольги, 1930 р. н., 4 кл., Дубан Марії, 1930`р. н., 4 кл. Домашній архів Євгена Луня у Яворові.

В інших колядках при цьому також широко представлені безпосередні безбожницькі антирелігійні діяння:

Сталін сказився,
Богом зробився,
Церкви замикає,
Попів насилає [12, с. 41].

Та в поетичному плані найбільшого сатиричного ефекту досягається через художньо довершені картини понівечених, «згвалтованих» росіянами Різдвяних свят. Сповнені психоемоційної експресії сцени замість традиційних святкового благоговіння й радощів — смутку й жалю українців майстерно спрямовані на осуд ворогів, на викликання огиди до їхнього антихристиянського, сатанинського єства.

У багатьох колядках на тлі Різдва розгорнуто цілі панорами безчинств московських окупантів. Наприклад, у творі «Бог ся рождає по світі цілому» вражаюче описується:

Бог ся рождає по світі цілому,
але Україна в жалобі сумному:
скрізь арешти і тюрми, муки і катування,
кров українських синів злита слізьми матерів,
молодь українська гине і мов цвіт скошений в'яне
в тюрмах в муках і на чужині [6, с. 362].

Проте найбільш зворушливо це змальовується у колядках на мотив «сумний Святий вечір». Антимосковське сатиричне наповнення цього мотиву автор детально проаналізував у окремій статті «Повстанська колядка «Сумний Святий вечір» [9]. У всіх чисельних текстових варіантах сценічно розкривається основна і єдина картина — свята вечеря, на якій не вистачає одного або кількох членів сім'ї. А причина цьому — московське поневолення. Головне художнє навантаження несе на собі контраст — сум і плач замість радості й веселості, підкреслює весь трагізм, всю гіркоту більшовицької неволі. Якою ж вона має бути страшною, щоби навіть в таке найбільш величне і радісне релігійне й народне свято, яким є Різдво Христове, тай сумувати, обливатися сльозами. Адже в цей час радіє не лише земля, а як дізнаємося з Біблії, й уся Вселенна, тобто Всесвіт.

Це контраст української релігійності як вищої, оформленої у цілісну систему духовності і невірства й безбожності ворогів. Це останнє присутнє у двох планах. Перший — невірство російських зайд-поневолювачів, як жалюгідний примітивний стан їхнього культурного звиродніння. Другий — це войовничий насильницький атеїзм, як фактор державної політики радянської влади. Вся динаміка протистояння релігійності й безбожництва — це в особливий спосіб відстоювання народом своєї релігійної свободи.

Отже, у підсумку відзначимо, що політична сатира у повстанських колядках закономірно проявляється в органічному процесі адекватного відображення й осмислення фольклором взагалі і колядками зокрема тогочасної суспільно-політичної дійсності. При цьому, передовсім, творчо розвивається, згідно з новими вимогами і завданнями, багатий традиційний потенціал колядок. Водночас простежується й опертя на здобутки у висміюванні й знеславленні зовнішніх ворогів у давніх ліро-епічних жанрах й у новочасній повстанській піснетворчості.

1. *Василько З.* Символіка фольклорного образу / Зоряна Василько. — Львів, 2004. — 392 с.
2. Галицько-руські народні приповідки : у 3-х т. / зібрав, упорядкував і пояснив Др. Іван Франко. — Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. — Т. 1. — 832 с. — (2-е вид.).
3. Галицько-руські народні приповідки : у 3-х т. / зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко. — Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2007. — Т. 3. — 699 с. — (2-е вид.).
4. *Дем'ян Г.* Українські повстанські пісні 1940—2000-х років (історико-фольклористичне дослідження) / Григорій Дем'ян. — Львів : Галицька видавнича спілка, 2003. — 581 с.
5. Колядки та щедрівки в сучасних записах / упоряд. С.А. Китова. — Черкаси : БРАМА, вид. Вовчок О.Ю., 2003. — 248 с.
6. Літопис Української Повстанської Армії. Т. 25: Пісні УПА / зібрав і зредагував Зеновій Лавришин. — Торонто, 1996 ; Львів, 1997. — 556 с.
7. *Луньо Є.* Дорога до свого національного «я» / Євген Луньо // Народний епос. Українська література: програмні тексти, ілюстрації, пояснення, завдання, тести / автор-упорядник Євген Луньо. — Випуск 12. — Київ : Всеувито, 2002. — С. 5—6. — (Сер. «Усе для школи», 10 клас).
8. *Луньо Є.* Народний епос XX століття: особливості і специфіка / Євген Луньо // Народний епос. Українська література: програмні тексти, ілюстрації, пояснення, завдання, тести / автор-упорядник Євген Луньо. Випуск 12. — Київ : Всеувито, 2002. — 64 с. — (Сер. «Усе для школи», 10 клас).

9. *Луньо Є*. Повстанська колядка «Сумний Святий вечір» / Євген Луньо // Народознавчі зошити. — 2003. — № 1—2. — С. 34—39.
10. *Луньо Є*. Сатирична рецепція царської Росії у стрілецьких піснях / Євген Луньо // Народознавчі зошити. — 2007. — № 3—4. — С. 243—255.
11. Народне слово: Збірник сучасного українського фольклору / упор., передм., вступ і прим. Ю. Семенка. — Нью-Йорк ; Мюнхен, 1964. — 128 с.
12. Повстанські коляди: пісні, зібрані у Західному Поділлі / упорядкування, вступна стаття, примітки Ростислава Крамара. — Тернопіль : Лілея, 1995. — 48 с.
13. *Сенько Г.* Народні приповідки-частівки про національно-визвольну боротьбу 1917—21 рр. / Григорій Сенько. — Буенос-Айрес : Перемога, 1953. — 46 с.
14. *Сокіл В*. Українські історико-героїчні перекази: структурно-семантичний та поетичний аспекти / Василь Сокіл. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2003. — 320 с.
15. Яворівщина у повстанській боротьбі. Розповіді учасників та очевидців / записав і упорядкував Євген Луньо. — Т. 1: Наконечне Перше, Наконечне Друге. — Львів : Літопис, 2005. — 376 с. + XXXII с.
16. *Яворницький Д*. Історія запорізьких козаків / Дмитро Яворницький ; пер. з рос. І.І. Сварника ; упоряд. іл. О.М. Апанович — Львів : Світ, 1990. — Т. 1. — 319 с.

Yevhen Lunyo

SATIRICAL VISION OF MOSCOW-COMMUNIST OCCUPIERS IN INSURGENT CAROLS

The article examines the genesis and dynamics of satire on Moscow occupiers in insurgent carols, its traditional and contemporary component, identifies the main objects of satirical depiction and interpretation. Also analyzed ideological and semantic content, artistic and poetic tools and functional specificity of insurgent satire.

Keywords: political satire folklore, insurgent carols, Moscow invaders, the Communists, the Russian occupation.

Евген Луньо

САТИРИЧЕСКАЯ ВИЗИЯ МОСКОВСКО-КОММУНИСТИЧЕСКИХ ЗАХВАТЧИКОВ В ПОВСТАНЧЕСКИХ КОЛЯДКАХ

Рассмотрены генезис и динамика развития антимосковской сатиры в повстанческих колядках, ее традиционная и новая составляющая, выделены основные объекты сатирического изображения и осмысления. Также проанализированы идейно-смысловое наполнение, художественно-поэтические средства и функциональная специфика этой сатиры.

Ключевые слова: политическая фольклорная сатира, повстанческие колядки, московские захватчики, коммунисты, российская оккупация.



Сергій СЕГЕДА

МОГИЛА ІВАНА СІРКА: ІСТОРІЯ, МІФИ, ДОСЛІДЖЕННЯ

Статтю присвячено визначній пам'ятці історичного минулого України — місцю останнього спочинку козацького полководця Івана Сірка, діяльність якого оповита легендами і переказами. Узагальнено факти, які стосуються могили кошового отамана і ставлення до нього з боку недругів та місцевої людності — нащадків запорозьких козаків. Проаналізовано обставини перенесення могили на нове місце, простежено її подальшу долю. Вперше опубліковано результати краніометричного дослідження черепа Івана Сірка. На підставі різнорідних джерел реконструйована зовнішність і антропологічні риси козацького отамана.

Ключові слова: козацтво, народні перекази, кошовий отаман Іван Сірко, могила, антропологічні риси.

Кошовий отаман Війська Запорозького Іван Сірко (? — 1680) — один із найяскравіших представників українського козацтва, що є героєм усної народної творчості, художніх і образотворчих творів. Цій непересічній особистості присвячено також ґрунтовні монографічні дослідження та розвідки вітчизняних істориків Дмитра Яворницького [19], Юрія Мицика [7], Володимира Маслійчука [5] тощо.

Дата і місце народження Івана Сірка достеменно не відомі. За найновішими даними, він з'явився на світ на поч. XVII в Мурафі, колишньому сотенному містечку Брацлавського полку на Поділлі (нині — одноіменне село Шаргородського р-ну Вінницької обл.). Припускають, що його батько — Дмитро — походив із православного шляхетського роду [6, с. 6].

Перші згадки про Івана Сірка в історичних документах припадають на 1643—1644 рр., коли він переселився на Слобожанщину і перебував на службі в російського царя як «осадчий» прикордоння «Дикого поля», контрольованого кримськими татарами. В 1646 р. Іван Сірко, за деякими свідченнями, командував підрозділом козацького загону, найнятого представниками французької корони для участі в Тридцятилітній війні. На грудень 1653 р. припадає звістка про його участь в сутичках з кримськими татарами на Поділля. В січні наступного року Іван Сірко взяв участь в Переяславській Раді і незабаром після цього перебрався на Чортомлицьку Січ. Звідсіля він зрідка навідувався на хутір поблизу козацького поселення Мерефа (нині — міста в Харківській обл.), заснованого ним в 1664 р.: тут жила його дружина Софія, що народила йому щонайменше чотирьох дітей — двох синів і дві доньки[1].

Починаючи з 1659 р. прізвище Івана Сірка все частіше трапляється в історичних джерелах. З цього часу і до останніх днів свого земного життя він знаходився в гущі політичних подій в Україні, тере-

[1] Обидва сини згодом теж стали вправними козаками. Старший із них — Петро, одружений з донькою Міхая Хінкула, що обіймав високі посади в Молдавському князівстві, загинув 1673 р. під час походу запорожців на Крим. Молодшого — Романа, пошлюбленого з донькою гетьмана Івана Брюховецького, після смерті батька взяв під свою опіку польський король Ян III Собеський. В одному із його листів до запорожців, датованого 1682 р., є такі слова: «Сина уродзоного Сірка, сина так великого мужа і вождя, відважного борця за цілість християнства, ми пригорнули до себе і взяли під опіку, щоб показати світу, як ми вдячні рицарській праці його батька, сина пригорнув до себе завдяки пам'яті і заслугам батька» [6, с. 578].

ни якої в добу Руїни були ареною безперервних кривавих війн, внутрішнього розбрату та зовнішньої агресії. За підрахунками Юрія Мицика, січовики щонайменше 15 разів обирали Івана Сірка своїм кошовим отаманом [6,, с. 3]. З ним підтримували стосунки і листувалися польські королі і гетьмани, російські царі і воєводи, кримські хани, молдавські господарі. За його діями уважно стежили в Європі, про що свідчать численні публікації в польських, німецьких та швейцарських газетах тощо.

Останні два десятиліття життя Івана Сірка пройшли в безконечних боях і битвах з ворогами. На цей час припадає розквіт його дару полководця: за даними історичних джерел він здобув не менше 65 перемог, більшість з яких припадає на війни і сутички з Кримським ханством і могутньою Османською імперією. Під його орудою козаки-запорожці не раз здійснювали вдалі походи на Крим, де визволили з неволі тисячі бранців-християн. «Страшний був орді, бо був досвідчений у військових справах, перевищуючи цим Дорошенка, — писав із цього приводу відомий польський хроніст і поет др. пол. XVII ст. Венспасіан Коховський, офіційний історіограф польського короля Яна Казиміра II. — А в Криму його ім'я наганяло такий пострах, що орда щоденно пильнувала й була готова до бою, ніби Сірко вже напав. Навіть дітей татарських, коли вони плакали і їх не могли заспокоїти, лякали Сірком, кажучи «Сірко іде», і діти замовкали, не плачучи більше» [20, с. 245].

Іван Сірко вражав сучасників своєю військовою звитягою, безкорисливістю і невибагливістю до побутових умов, що знайшло відображення в присвяченій йому великій поемі-панегірику — фрагменті рукописної «Віршованої хроніки», складеної в 1682 р. польською мовою якимсь високоосвіченим шляхтичем-католиком із Поділля, прізвище якого залишилось невідомим. В цьому поетичному творі образ кошового отамана співзвучний із романтичним образом невтомного і невибагливого князя-воїна Святослава, створеного Нестором Літописцем на сторінках «Повісті минулих літ», а саме:

Трава-зілля — за постіль, сідло йому — добра подушка,
Опанча — ось перина, земля — ложе, пам'ять — ось дружка.
Повсть — то вал, а попона, немов простирадло прекрасне,
Стріл залізко — то гребінь, а шабля — це дзеркало ясне.
Панцир плащ, а масюрка запаяна — шапка на лоба,
Пас — тятива, а лук зі стрілою під ніс — на заїлу озлобу.
За заслону від граду — лубок, а від вітру заслоною бурка,
Ще й китайка — від сонця, піде на закаблук повсті шкурка.
Для води із болота в Сірка добрі вуса, щоб ними цідити,
Замість чарки — долоня, роса — щоб міг серце своє входодити.
А джерельна вода, річкова йде за вина або за алакант,
За горілку сердечну — тіктіка,
За пірник — сухар, вуджене — присмак, бере толокно замість торту,
Терен, дикая грушка, горіхи замочені йдуть за смакоту,
Пільна ягода стане десертом і перед обідом, бувало...[2].

З іменем Івана Сірка народна традиція вперто пов'язує знаменитого «Листа запорозьких козаків до турецького султана», де з неперевершеними дотепністю та сарказмом висміяно його претензії на світове панування[3].

1661 р. в листі коронного гетьмана Речі Посполитої Івана Сірка вперше було названо «козацьким гетьманом». Після усунення очільника Лівобережної України Дем'яна Многогрішного він справді претендував на гетьманську булаву. Однак в травні 1672 р. прибічники Івана Самойловича висунули йому облудні звинувачення, схопили, закували в кайдани і відправили до Москви. Звідтіля Іван Сірко вирушив на заслання до сибірського міста Тобольська. Лише загроза з боку Османської імперії, військо якого вторгнулось на Правобережжя України, настійливі прохання січового товариства і польського короля Яна III Собеського спонукали російського царя повернути кошового отамана на батьківщину.

Ще наприкінці XIX ст. визначний український історик, невтомний дослідник козацьких старожит-

[2] Поетичний переспів Валерія Шевчука, складений з урахуванням підрядкового перекладу Юрія Мицика.

[3] Серед сучасних дослідників переважає думка про те, що послання запорожців султану народилось в українському літературному середовищі на поч. XVII ст., коли Іван Сірко лише з'явився на світ. Існує чимало варіантів цього твору, датованих 1600, 1619, 1620, 1667, 1672 рр. тощо. Один із них вперше було опубліковано в перекладі на німецьку мову восени 1683 р. після розгрому турків під Віднем [16, с. 289—290].

ностей Дмитро Яворницький відзначив відсутність сталих політичних орієнтацій Івана Сірка. «То він був на боці московського царя, то на боці польського короля, — зауважував вчений, — то він підтримував Дорошенка, то переходив на бік його ворогів, Суховія та Ханенка, то виступав супроти двох останніх і знову захищав Дорошенка, то він допомагав російському цареві проти турецького султана й кримського хана, то йшов проти царя заодно з кримським ханом» [19, с. 13]. Ця лінія поведінки була спричинена небажанням легендарного кошового отамана поступитися особистою свободою і пристрасним прагненням будь-що зберегти козацькі вольності. «Він вимахував своєю шаблею на усі чотири боки, немов казковий богатир, захищаючи лицарську честь, православну віру і повну незалежність, діючи проти всіх, хто виступав ворогом свободи, і за всіх, хто прагнув її, — наголошував Дмитро Яворницький. — …У цьому немає ні вірності будь-кому, ні зради, а є лише пристрасне бажання зберегти політичну незалежність українського і запорозького народу» [17, с. 438].

Приблизно на початку 1680 р., після запеклих боїв із турками, Іван Сірко занедужав, в нього, як пізніше свідчив в Москві військовий писар Биховець, почав боліти лівий бік, він дуже схуднув. Кошовий отаман був змушений залишити Січ і осісти на своїй пасіці Грушівка, яка знаходилась у плавнях Великого Лугу. Відчуваючи наближення кінця, він звелів зробити собі труну, в яку час від часу лягав, ніби приміряючись до потойбічного життя [13, с. 229, 230]. 1 серпня 1680 р. Івана Сірка не стало.

Детальний опис похорону славетного полководця містить літопис Самійла Величка, а саме: «Того ж літа, 1 серпня, преставився від цього життя в своїй пасіці Грушовці, прохворівши певний час, славний отаман Іван Сірко. Його припроваджено водою до запорозької Січі і чесно поховано всім низовим Запорозьким військом у полі за Січчю, напроти московського окопу, де ховалося інше запорозьке товариство. Поховано його знаменито другого серпня з превеликою гарматною й мушкетною стрільбою і з великим жалем всього низового війська. … Поховавши його, як вище казав, з жалем, висипали над ним значну могилу і поставили на ній кам'яного хреста із належним написом його імені й справ» [4, с. 265].

Після смерті Івана Сірка про нього склали безліч легенд і переказів. Нащадки козаків свято вірили в те, що він навіть мертвим наводив страх на ворогів і допомагав перемагати «бусурманів». Так народилась легенда про те, що січовики впродовж п'яти років возили з собою домовину з тілом славетного отамана «й суходолом, і водою». В іншій легенді йдеться про те, що перед похованням « … козаки відрізали його праву руку, з нею ходили на війну і в разі біди виставляли її наперед, приказуючи: «Стій, душа й рука Сірка, з нами!». І на ті слова вороги, мов зайці, тікали геть од козаків. Тільки згодом, коли й сама Січ уже була знесена і все Запорожжя зруйноване, козаки поховали руку Сірка, але не поховали з нею душі його: ні, він не помер, він живе досі, він і тепер воює десь з ворогами Христової віри та козацької вольності» [17, с. 439] .

Чимало легенд і переказів кінця XIX — поч. XX ст. пов'язано також із могилою кошового отамана. Одну із них записав відомий український етнограф, фольклорист і краєзнавець Яків Новицький. Сімдесятишестилітній нащадок січовиків із с. Покровське оповів йому таке: «Кажуть у Сірка на хресті був підпис: «Хто буде сім год против Великодня виносить по три заполи землі на мою могилу, той буде мати таку силу, як я і буде знати стіко, як і я».

Покійний дід Михайло Неліпа розказував, що як носив землю против Великодня, то йому вперше показалось — мов щось гуде; вдруге — зібралось стільки війська запорозького, що аж земля стогне; втретє — барабани б'ють, з гармат палять, козацькі шапки червоніють, як мак … Він злякався, — кинув носить землю і подався в хату» [8, с. 252].

Близькі мотиви бринять і в іншій легенді: «І хто буде мою могилу штить, братиме навкруги землю та буде могилу обсипать, то я єго сам своєю силою буду дарить» [18, с. 484].

Бажаючих доглядати за Сірковою могилою не бракувало, але це не захистило її від наруги. В квітні 1709 р. під час російсько-шведського протистояння на теренах України цар Петро I наказав знищити Чортомлицьку Січ, пославши туди три полки на чолі з полковником Петром Яковлєвим. Штурм січових укріплень розпочався 14 травня. В розпал бою полковник козацького компанійського полку Гнат Галаган, який утік від гетьмана Івана Мазепи і добровільно взявся допомагати російським військам,

закликав січовиків припинити опір, заприсягнувшись, що їх помилують. Повіривши йому, вони склали зброю, і були жорстоко покарані за свою недалекоглядність. «Учинилось у нас в Січі, що після Галаганової і московської присяги товариству нашому голови луплено, шиї до плахи рубано, вішано й інші тиранські смерті завдавано, — згадував самовидець цих подій кошовий отаман Лаврентій Стефаненко — і робили те, чого й в язичеські часи, за древніх мучителів не водилося: мертвих із гробов многих — не тільки товариства, але й ченців відкопували, голови їм відсікали, шкури лупили і вішали» [18, с. 28]. Чортомлицьку Січ було розорено і спалено, зимівники довкола неї знищено, могили на січовому кладовищі сплюндровано і пограбовано. Є підстави думати, що така ж доля спіткала і поховання Івана Сірка. Хреста, встановленого на «значній» могилі, розтрощили.

Після цих подій Запорізька Січ перемістилась на територію Кримського ханства. Лише за чверть століття, в 1734 р., цариця Анна Іоанівна дозволила низовикам повернутись на старі місця і заснувати Нову (Підпільнецьку) Січ. Вони впорядкували могилу Івана Сірка, встановивши на ній вапнякову плиту, де з одного боку було висічено сцену розп'яття Христа, а з іншого — зображення невеликого хреста та епітафію. З того часу нею опікувались жителі козацького поселення Капулівка, яке було засноване 1652 р. неподалік від Чортомлицької Січі (нині — однойменне село Нікопольського р-ну Дніпропетровської обл.).

В другій пол. XIX ст. місце поховання легендарного козацького отамана привернуло увагу вчених. Тут побували народознавець і письменник Олександр Афанасьєв-Чужбинський, історик Микола Костомаров та ін. 1886 р. сюди вперше навідався і Дмитро Яворницький. В цей час могила Івана Сірка знаходилась у садибі селянина Миколи Мазая і була дбайливо обсаджена «кучерявими» шовковицями та високими тополями (Іл. 1).

Через десять років Дмитро Яворницький знову приїхав до Капулівки і довго жив в селі. Майже щодня він приходив на могилу Івана Сірка, яку тепер доглядала вісімдесятирічна Зиновія Неліпа, дружина Миколи Мазая. Цього разу йому вдалось остаточно розшифрувати напис на надгробку, літери якого були сильно затерті, а саме: «Р. Б. 1680 месяца



Іл. 1. Могила Івана Сірка наприкінці XIX ст. Рис. Дж.: Эварніцкий Д.И. Иван Дмитріевич Сирко славній кошевой атаман войска запорожских низовых козаков. — СПб. : Типография И.Н. Скороходова, 1894. — 164 с.

августа 1 дня преставися рабь бож Иоанъ Серько Дмитрови атаманъ кошовий войска запорозкого за его ц. п. в. Феодора Алексєвича. Памят праведнаго со похвалами» [19, с. 487].

Не оминув своєю увагою могилу кошового отамана й відомий російський живописець Ілля Рєпін. В травні 1880 р. він разом із своїм учнем Валентином Сєровим вперше вирушив в мандрівку на Запоріжжя, відвідавши Капулівку, де жив впродовж тижня, Покровське, Голу Грушівку тощо. Тут він вивчав побут низового козацтва і шукав типажі для своєї картини «Запорожці пишуть листа турецькому султану», над якою працював впродовж десяти років (з 1881 по 1891 рр.). На цьому знаменитому полотні серед інших колоритних персонажів художник створив образ Івана Сірка, прототипом якого став генерал, командуючий Київським воєнним округом, Михайло Драгомиров, рід якого мав козацьке коріння [21].

1909 р. Дмитро Яворницький за підтримки місцевих земських органів викупив ділянку землі з Сірковим похованням для губернського музею ім. Александра Поля і збудував тут світлицю, де зберігалися козацькі речі, видання про Запорізьку Січ тощо. В ній також могли зупинятись подорожні. Передбачалось, що згодом тут буде споруджено великий музей, присвячений січовому козацтву. Реалізації цих



Іл. 2. Могила Івана Сірка. Фото 1956 р. Дж.: www.shukach.com

планів зашкодила революція і громадянська війна, під час якої світлиця була пограбована.

Після утвердження комуністичного режиму в Україні могила козацького отамана була занедбаною. Клопотання науковців щодо її впорядкування не давали жодних результатів. У відповідь на звернення археолога Бориса Копилова до голови тодішнього Нікопольського райвиконкому в 1939 р. той заявив, що Сірко — «петлюрівець» і його могила не заслуговує шанобливого ставлення [3, с. 6]. За спогадами жителів Капулівки, осіб, які наважувались наблизитись до місця поховання славетного козацького отамана, викликали «на бесіду» до органів НКВС.

Під час німецько-фашистської окупації територію, прилеглу до могили Івана Сірка, впорядкували діячі місцевої «Просвіти» під орудою Уляни Тимченко та Федора Вовка, що згодом опинились в еміграції. Тут навіть проводили екскурсії. Після звільнення Нікопольщини радянськими військами вона знову стояла в запустінні. Огорожа навколо місця поховання кошового отамана була поваленою, але це не турбувало місцеву владу.

Ставлення до могили Івана Сірка змінилося після появи «Тез до 300-річчя возз'єднання України з Росією, схвалених ЦК КПРС», виданих в 1953 р. з нагоди трьохсотлітнього ювілею Переяславської Ради. Серед інших пропагандистських штампів в ній містилось твердження про те, що «запорізьке козацтво відіграло прогресивну роль в історії України». Це стало своєрідним сигналом для місцевих владних інституцій і громадських активістів, які закликали вжити заходів для впорядкування місця поховання кошового отамана. Влітку 1954 р. біля могили встановили гранітний обеліск, куди було вмонтовано мармурову дошку з написом : «На цій місцевості знаходилась Запорізька Січ, яка була центром Запорізького козацтва і відіграла прогресивну роль в історії українського народу». Через два роки на обеліску встановили бюст Івана Сірка (автори проекту — дніпропетровські митці Олександр Ситник, Анатолій Білик, Семен Духовенко), зовні схожий на образ, створений Іллею Рєпіним (Іл. 2). В 1965 р. за Постановою Ради Міністрів УРСР могилу Івана Сірка включили до Державного реєстру пам'яток історії та культури республіканського значення.

Ситуація довкола Сіркового поховання ускладнилась після спорудження в першій половині 1950-х рр. штучного Каховського водоймища («Каховського моря»), води якого поглинули острів, на якому колись знаходилась Чортомлицька Січ, і почали розмивати козацький цвинтар. Виникла загроза руйнації могили кошового отамана і її вирішили перенести в безпечне місце. Передбачалось, що ним буде високий курган Бабина[4] (Сторожова) могила, розташований на відстані 1100 метрів від села, де колись стояв дозорний пікет Чортомлицької залоги. За рішенням Нікопольського райвиконкому тут було створено заповідну територію площею 4 гектари, на якій планували розбити парк.

Парадоксально, але на заваді цим планам стала постанова Рада міністрів УРСР від 18 вересня 1965 «Про увічнення пам'ятних місць, пов'язаних із історією Запорізького козацтва». Один із її пунктів передбачав створення державного історико-культурного заповідника на острові Хортиця в м. Запоріжжі. Тут мали спорудити величний меморіальний комплекс, присвячений історії українського козацтва, який включав би пантеон кошових отаманів Запорізької Січі, куди планували перенести могили Петра Калнишевського, Йосипа Гладкого та Івана Сірка.

Це урядове рішення, що так і не було втілене в життя, збурило жителів Капулівки. Комісія, що прибула в село, аби вилучити з могили останки кошового отамана, під тиском розгніваних жителів села була змушена повернутись до Запоріжжя, відмовившись від цього наміру [14, с. 198—199].

Тим часом лінія розмиву Каховського моря ще ближче наблизилася до місця поховання Івана Сірка. 21 листопада 1967 р. на водоймищі здійнялася буря.

[4] Ця назва пов'язана з тим, що на кургані колись стояла скіфська кам'яна баба (ідол).

Берег, розмитий хвилями, обвалювався в воду великими брилами. За цих обставин Нікопольський райвиконком створив спеціальну комісію для негайного перепоховання праху отамана. З цією метою Дніпропетровський історичний музей ім. Д.І. Яворницького відрядив до Капулівки свою співробітницю археолога Людмилу Крилову.

Вранці 23 листопада із надмогильного пагорба Івана Сірка діаметром 7 і висотою 1,5 метра зняли плиту з епітафією та погруддя, що дало змогу розпочати розкопки. Їх проведення ускладнювалось завірюхою і низькою температурою повітря. За ходом робіт стежило близько двох десятків жителів Капулівки.

Надмогильний пагорб знімали з допомогою невеликого бульдозера методом бокової зачистки. Майже відразу в ньому були виявлені контури ями, виритої вже після його спорудження. Це означає, що колись була здійснена спроба розкопати могилу. Десь на глибині одного метра ківш бульдозера зачепив домовину, після чого розкопки велися вручну. Приблизно о 17-й годині почало сутеніти і їх довелося закінчувати при світлі фар автомобіля, бульдозера та ручних ліхтариків.

В домовині, виготовленій із дубових дошок товщиною 6 см, знаходився людський скелет, який, за візуальними спостереженнями, належав фізично розвинутому чоловікові похилого віку, похованого за християнським обрядом, а саме: на спині у випростаному положенні, головою на Захід. В області черепа виявлено рештки шкіряної основи та хутра соболиної шапки, біля лівого плеча — фрагменти шнура, сплетеного із грубих ниток, в нижній частині тулуба — залишки зітлілого шкіряного пояса, на днищі і бокових стінках, кістках ніг і поясниці — фрагменти червоно-брунатної єдвабної атласної тканини, якою була оббита домовина і загорнуто до пояса тіло небіжчика. Жодних цінних речей, як от: хрест, зброя, особисті прикраси тощо, в ній не було.

На загал з наведеного випливає, що в могилі колись побували грабіжники, які забрали звідтіля усі цінні речі і ту частину вбрання, яке ще можна було носити, зокрема взуття. В ній було поховано чоловіка, який посідав в січовому товаристві високе соціальне становище. За висновком Людмили Крилової, ним був Іван Сірко [1, с. 6], з чим, безумовно, можна погодитись.

З настанням темряви розкопки було припинено і скелет перемістили до нової домовини, яку відвезли в приміщення контори колгоспу. Вранці наступного дня Людмила Крилова, розклавши кістки в анатомічному порядку, продовжила їх візуальний огляд. Під час цієї процедури вона непомітно вилучила із домовини череп кошового отамана і замість нього поклала туди череп тридцятилітнього чоловіка із поховання доби бронзи, привезений нею заздалегідь. Це було зроблено для того, щоб мати змогу відтворити зовнішність Івана Сірка за черепом шляхом антропологічної реконструкції[5], однак для реалізації цього замислу було обрано метод, який порушував норми людської моралі та наукової етики.

В звіті Людмили Крилової вказано, що з домовини також були вилучені зразки хутра, шнура, тканини і якісь «матеріали огляду кісток», передані на кафедру судової медицини Дніпропетровського мединституту «для наукового вивчення» [1, с. 5]. Згодом з'ясувалося, що туди також потрапив і засохлий мозок отамана, виявлений в порожнині черепа [11, с. 11, 12].

Зранку 24 листопада до приміщення контори потяглися люди. Жителі Капулівки, як колись низовики, прощалися із овіяним легендами кошовим отаманом. За спогадами самовидця, вони «...йшли до нього, як до мавзолею». Згодом велелюдна поховальна процесія вирушила до нового місця поховання отамана — кургану Сторожова могила, де вже було споруджено склеп глибиною 2 метри, стіни якого були викладені цеглою. Після прощального мітингу, на якому лунали промови і голосили жінки, сюди опустили домовину. Зверху склеп закрили залізобетонними плитами, які залили бетоном і засипали землею. Сюди ж перенесли стелу зі старої могили, яку встановили в узголів'ї нового поховання.

Вже наступного дня Дніпропетровщиною почали ширитися чутки про поспішне перепоховання останків і неналежне пошанування пам'яті визначного діяча української історії, що викликало обурення гро-

[5] Про цей намір повідомлялось в звіті про розкопки могили, де дослівно зауважено таке: «Матеріали, потрібні для відтворення зовнішності і скульптурного портрета І. Сірка, передано професорові М. Герасимову до Інституту етнографії АН СРСР» [1, с. 5]. Як бачимо, замість слова «череп» автор звіту свідомо, аби приховати інформацію про свій вчинок, вживає термін «матеріали».

мадськості, надто тієї частини творчої молоді, яка сформувалась в роки хрущовської «відлиги». За спогадами відомого археолога Дмитра Телегіна, на домашній телефон Людмили Крилової почали дзвонити незнайомці, до музею почали приходити люди, що « … конче хотіли бачити Крилову. Керівництво музею наказало працівникам відповідати, що у нас така не працює. А самій Криловій була терміново надана відпустка. Не гаючи часу, вона терміново виїхала до батьків на Волгу. Повернулася до Дніпропетровська десь через два місяці вже з прізвищем свого чоловіка — Єлінова, яке досі не хотіла брати. «Крилова», — не без сарказму зауважив вчений, — в музеї тепер дійсно не працювала…» [14, с. 205].

По дорозі на «малу батьківщину» Людмила Крилова завітала до Москви, де 29 листопада передала череп Івана Сірка керівникові лабораторії пластичної антропологічної реконструкції Інституту етнографії АН СРСР Михайлу Герасимову, що мав намір створити скульптурний портрет кошового отамана. Поспішно залишаючи Дніпропетровськ, вона навіть не встигла оформити відповідного супровідного лист. Його було відправлено лише на початку лютого наступного року [9, с. 55].

За станом здоров'я Михайлові Герасимову не вдалося втілити в життя свій задум. В 1970 р. його не стало. Після смерті вченого це зробила його учениця Галина Лебединська, яка очолила створену ним наукову інституцію.

Понад два десятиліття череп Івана Сірка зберігався в лабораторії пластичної антропологічної реконструкції Інституту етнографії АН СРСР ім. М.М. Міклухо-Маклая. Після зміни компартійного керівництва в Україні в 1972 р. тут набрали обертів боротьба з «буржуазним націоналізмом» і політичні репресії. Кардинально змінилося ставлення до козацького періоду української історії, канули в небуття проекти, пов'язані із вшануванням пам'яті про Запорізьку Січ. Керівництво Дніпропетровського історичного музею не реагувало на звернення Галини Лебединської з проханням забрати із Лабораторії пластичної реконструкції череп кошового отамана.

В грудні 1988 р. його випадково виявив там автор даного повідомлення. Заручившись підтримкою Президії правління Республіканської організації товариства охорони пам'яток історії та культури УРСР, після оформлення відповідного акту я привіз череп Івана Сірка до Києва, де згодом на підставі історичних джерел, звіту про розкопки могили, даних судмедекспертизи та краніологічних досліджень здійснив комплексний антропологічний аналіз останків кошового отамана. Його результати публікуються вперше.

Череп, відреставрований Галиною Лебединською, деформовано пластами ґрунту, який потрапив до домовини кошового отамане через трухляве віко. Значно зруйнована лобова кістка, частково ушкоджено лицевий скелет тощо. Відзначено майже повне зрощення черепних швів і прижиттєве випадання зубів: на верхній щелепі немає жодного зуба, на нижній збереглися лівий другий та третій моляри, стертість яких незначна.

Мозковий череп характеризується помірним розвитком м'язового рельєфу. Черепна кришка брахікранної форми. На її поверхні збереглося пасмо волосся «червонувато-коричневого»[6] кольору розміром близько 6—7 см. Обличчя, з площини якого помірно випинається ніс, широке, гарно профільоване в горизонтальній площині, орбіти невисокі (таблиця).

В порожнині черепної кришки знаходився засохлий головний мозок розміром 6,0 х 4,8 х 2,5 см, на поверхні якого збереглася конфігурація півкуль і мозочка. «Причина висихання і хорошої збереженості головного мозку на тлі повного скелетування трупа і відсутності залишків муміфікованих м'яких тканин, — зауважують автори судово-медичної експертизи останків кошового отамана, — не зрозуміла. Для її з'ясування необхідні додаткові дослідження» [11, с. 12]. Жодної інформації про їх результати на сьогодні немає.

Кості посткраніального скелету гарної збереженості, без слідів змін поверхневого шару. Відсутні деякі фаланги пальців обох рук (включаючи праву, яку, за легендами, козаки возили з собою) і ніг. На плечових кістках відзначено значний розвиток м'язового рельєфу. Другий і третій шийні хребці зрощені. Відзначено також зрощення четвертого та п'ятого хребців, спричинене захворюванням остеохондрозом. На лівій ключиці і лівій великій гомілковій кістках виявлено сліди прижиттєвих травм (можливо, поранень).

За підсумками судово-медичної експертизи тривалість життя Івана Сірка становила 70—75 років.

[6] Так сказано в матеріалах судово-медичної експертизи. Очевидно, йдеться про рудуватий відтінок кольору волосся кошового отамана.

Судмедексперти також стверджують, що кошовий отаман мав високий зріст (довжину тіла) — 174—176 см [13, с. 12], однак не наводять даних, на підставі яких визначена ця ознака.

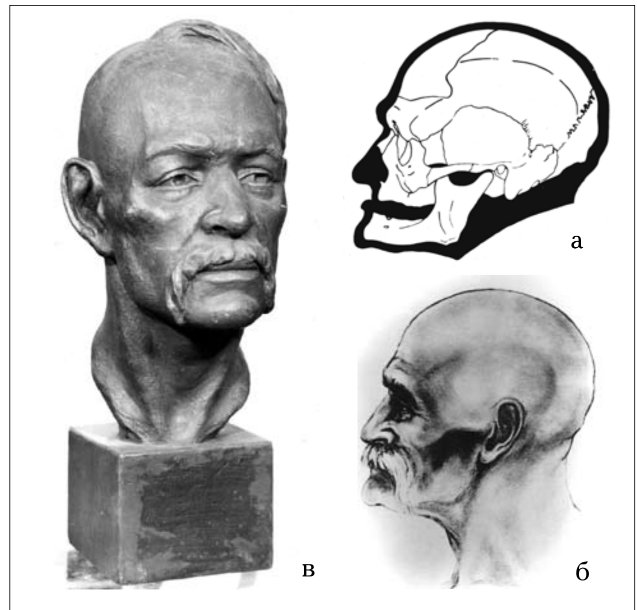
Цікаву інформацію щодо особливостей фізичного розвитку та зовнішності Івана Сірка містять фольклорні та літературні джерела.

Перше. За легендою, майбутній кошовий отаман народився із зубами, і після того, як повитуха наблизила його до столу, ухопив звідтіля пиріг і з'їв його. Це, за словами Дмитра Яворницького, « ... нібито було знаменням того, що йому судилося увесь свій вік гризти ворогів» [19, с. 11]. Перша частина легенди могла мати реальне підґрунтя: випадки, коли немовлята з'являються на світ із «натальними» [від лат. natalis — вроджений, пов'язаний з моментом народження] зубами (здебільшого, молочними різцями), траплялись завжди і непоодинокі і в наші дні [22].

Друге. На обличчі отамана була велика родима пляма, про що повідомляє Венспасіан Коховський: «На обличчі він мав природний знак, ніби шмат пурпуру» [20, с. 245]. Про це ж йдеться і у «Віршованій хроніці», де родимка трактується як знак, яким вирізняється людина, послану Богом для захисту християнства:

«...Але Бог і в нещасті не схоче відкинутись люду свойого,
Посилав застороги із неба, являв усілякії знаки,
Щоб життя поправляли, інакше загинуть усі, неборакі.
Тож подав з милосердя, із Божої ласки, зі свого сприяння
Козака їм одного, поклавши свій знак-карбування:
З боку правого знак на губі, як червоний плат, сяє ...»
[2, с. 131].

Найбільш повне уявлення про зовнішність Івана Сірка дають документальні антропологічні портрети, які відтворюють його риси обличчя в різні періоди життя. Перший із них — графічний — показує, яким легендарний полководець був перед своєю кончиною, коли прижиттєве випадання зубів спричинилось до западання щік і губів. На другому — скульптурному — Сірка зображено п'ятдесятилітнім козаком у розквіті сил (Іл. 3а, б, в). За усним повідомленням Галини Лебединської, перед створенням скульптурного портрета їй після консультацій з досвідченими стоматологами довелося спочатку реконструювати розміри альвеолярних відростків обох щелеп, ще не спотворених облітерацією.



Іл. 3. «Документальний портрет» Івана Сірка за черепом, створеним Галиною Лебединською: а) Початковий етап реконструкції; б) Графічний портрет; в) Скульптурний портрет. Фото автора

Череп Івана Сірка зберігався в Києві вдома в автора даного повідомлення майже півтора роки [12, с. 187]. Зрештою, після численних прохань і нагадувань в квітні 1990 р. до Києва прибув представник Дніпропетровської організації Товариства охорони пам'яток історії та культури УРСР і після оформлення відповідного акту забрав цю реліквію на батьківщину. Обласна влада, яка в той час ще належала КПРС, мала намір потайки пробити отвір в бетонному перекритті і підкинути череп до склепу-могили отамана. Очолити цю сумнівну акцію запропонували відомому історикові Юрію Мицику, який категорично відмовився брати участь в ній. «Я не гробокопач, — відрізав обурено. — І не злодій, щоб ночами шастати по могилах. Треба перезахоронювати вдень, на очах у людей, які б могли стати учасниками дійства. А таємно вночі підкидати череп? ... Ні, це вже не по-християнському. Зрештою, навіть не по-людському...» [15, с. 149].

Після цього за рішенням дніпропетровських можновладців череп Івана Сірка розмістили в сейфі відділу культури Нікопольського райвиконкому. Під час святкування 500-річчя українського козацтва в серпні 1990 р. під його стінами відбувся стихійний мітинг, учасники якого вимагали показати їм череп



Іл. 4. Сучасний вигляд могили Івана Сірка. Дж.: nikopol. — ua.livejournal.com

славетного отамана. Цю вимогу довелося виконати. Одночасно представники влади пообіцяли знайти вихід із непростої ситуації з черепом. Передбачалось, що згодом його помістять в каплиці, що її збирались збудувати поблизу нової могили отамана, якій в 1999 р. за Наказом Міністерства культури України (№ 579 від 21 вересня ц. р.) було надано статус пам'ятника національного значення. Цей проект, як і попередні, так і не був реалізований. В 1997 р. череп потрапив до фондів Дніпропетровського історичного музею ім. Д.І. Яворницького.

Тим часом громадськість Капулівки продовжувала наполягати на тому, щоб череп Івана Сірка помістили в його могилі. Зрештою, Кабінет Міністрів підтримав пропозицію Дніпропетровської обласної держадміністрації щодо благоустрою могили і допоховання черепа та кісток, вилучених для експертизи (лист Міністерства культури і мистецтв України № 10—3101/13). Це можна було зробити, діставшись до цегляного склепу, перекритого бетонними плитами і залитого бетонним розчином. Потрапити туди можна було лише через земляну підлогу, на якій була встановлена домовина з посткраніальним скелетом отамана і чужим черепом.

Саме в такий спосіб запропонував діяти археолог, доцент історичного факультету Дніпропетровського університету Володимир Ромашко, що має багатий досвід розкопок курганів на Нижньому Подніпров'ї. За дорученням владних інституцій він очолив археологічний загін, який в липні 2000 р. заклав на Сторожовій могилі розкоп площею 5,1 на 1,5 метрів, що через 10 днів після початку робіт дало змогу потрапити до склепу і вилучити звідтіля тлінні рештки отамана. 17 серпня їх, череп, матеріали, що зберігались на кафедрі судової експертизи, були покладені до нової домовини [10] (Іл. 4).

20 серпня 2000 р. домовину з прахом Івана Сірка встановили в Будинку культури с. Капулівки, де жителі села знову прощалися з кошовим отаманом. Наступного дня відбулася велелюдна поховальна церемонія, під час якої чоловіки за козацьким звичаєм віднесли домовину на плечах на Сторожову могилу. Один із них вів коня, вкритого малиновою попоною. Під грім рушничного салюту домовину з прахом легендарного отамана опустили до склепу. Сподіваюся, що на цей раз назавжди.

Таблиця

Краніометричні ознаки черепа Івана Сірка*

	Ознаки (№ за Р. Мартіном)	Мм
1.	Поздовжній діаметр	175
1а.	Поздовжній діаметр від *офр*	170
8.	Поперечний діаметр	141
17.	Висотний діаметр *ba - br*	134
20.	Висотний діаметр *po - br*	111,7
9.	Найменша ширина чола	98
10.	Найбільша ширина чола	109
5.	Довжина основи черепа	98

Продовження таблиці

	Ознаки (№ за Р. Мартіном)	Мм
11.	Ширина основи черепа	131 (?)
12.	Ширина потилиці	111
29.	Лобна хорда	86
30.	Тім'яна хорда	118
31.	Потилична хорда	103
23а.	Горизонтальна окружність через *ofr*	510
24.	Поперечна дуга *po - br - ofr*	305
26.	Лобна дуга	85
27.	Тім'яна дуга	125
28.	Потилична дуга	132
7.	Довжина потиличного отвору	35
16.	Ширина потиличного отвору	31,7
FS	Висота вигину лоба	13,6
OS	Висота вигину потилиці	30,9
	Надперенісся	3—4
	Надбрівні дуги	2
	Зовнішній потиличний горб	1—2
	Соскоподібний відросток	3
8 : 1	Черепний показник	80,6
17 : 1	Висотно - поздовжній індекс	76,6
17 : 8	Висотно - поперечний індекс	95,0
9 : 10	Лобний індекс	89,9
9 : 8	Лобно-поперечний індекс	69,5
29 : 26	Показник вигину лобної кістки	101,2
30 : 27	Показник вигину тім'яної кістки	94,4
31 : 28	Показник вигину потиличної кістки	78,0
28 : 27	Потилично-тім'яний індекс	110,0
45.	Ширина вилиць	138,0
43.	Верхня ширина обличчя	108
46.	Середня ширина обличчя	85
60.	Довжина альвеолярної дуги	56 (?)
62.	Довжина піднебіння	43 (?)
63.	Ширина піднебіння	37 (?)
55.	Висота носа	51
54.	Ширина носа	27,2
51.	Ширина орбіти від *mf*	48
52.	Висота орбіти	32
	Бімалярна ширина *fmo - fmo*	102,2
	Висота назіона над *fmo - fmo*	19,2
	Зиго-максилярна ширина *zm - zm*	87,8

Продовження таблиці

	Ознаки (№ за Р. Мартіном)	Мм
	Висота субспінале над *zm - zm*	20,6
SC.	Симотична ширина	12,5
SS.	Симотична висота	4,5
MC.	Максилофронтальна ширина	20,0
MS.	Максилофронтальна висота	8,3
77.	Назомалярний кут	138,5
	Зигомаксилярний кут	129,0
	Глибина іклової ямки	6,5—6,8
	Висота вигину вилиці (за Ву)	10 (?)
	Ширина вилиці (за Ву)	49,5 (?)
73.	Кут середньої частини обличчя	75
75.	Кут нахилу носових кісток	53
75 (1).	Кут випинання носа	24
45: 8	Поперечний фаціо-церебральний	97,9
45: 17	Вертикальний фаціо-церебральний	103,9
9 : 45	Лобно-вилицевий показник	71,0
52 : 51	Орбітний індекс	66,7
54 : 55	Носовий індекс	53,3
SS : SC	Симотичний індекс	36,6
MS : MC	Максилофронтальний індекс	41,5
68 (1).	Довжина нижньої щелепи від виростків	114
79.	Кут гілки нижньої щелепи	119
68.	Довжина нижньої щелепи від кутів	86
70.	Висота гілки	65
71 а.	Найменша ширина гілки	31
66.	Кутова ширина	89
67.	Передня ширина	42
69 (3)	Товщина тіла	9,5
66 : 45	Щелепно-виличний індекс	64,5

*Поміри черепа Івана Сірка було проведено співробітницею сектора палеоантропології Інституту археології АН УРСР Інною Потехіною за участі автора.

1. Архив Института археологии АН УРСР. — ФЭ 5037. — 6 с. : з іл. (*Крылова Л.* Отчет об археологических раскопках и обследовании останков кошевого атамана Запорожской Сечи И.Д. Сирко, во время перезахоронении их на курган, произведенного 23—24 ноября 1967 года).
2. *Анонім.* Короткий опис Сіркових діянь / з рукописної віршованої хронічки XVII століття ; Шевчук В., 1989, переклад українською мовою // Іван Сірко: Збірник для середнього та старшого шкільного віку. — Київ : Веселка, 1992. — С. 131—141.
3. *Апанович О.* Кошовий отаман Іван Сірко / О. Апанович // Літературна Україна. — 1989. — 1 червня. — 8 с.
4. *Величко Самійло.* Літопис. Т. 2 / Самійло Величко ; пер. з книжної укр. мови В. Шевчук. — Київ : Дніпро, 1991. — 642 с.
5. *Маслійчук В.Л.* ALTERA PATRIA: Нотатки про діяльність Івана Сірка на Слобідській Україні / В.Л. Маслійчук. — Харків : Харківський приватний музей міської садиби : Торсінг, 2004. — 72 с.
6. *Мицик Ю.* З джерел до секретної місії Василя Іскрицького 1682 року : Збірник наукових праць /

Ю. Мицик // Україна в Центрально-Східній Європі. — Київ : Інститут історії України НАН України, 2005. — Вип. 5. — С. 558—580.
7. *Мицик Ю*. Іван Сірко / Ю. Мицик. — Київ : Києво-Могилянська академія, 2010. — 160 с.
8. *Новицький Я*. Твори в 5-ти т. — Т. 2 / Я. Новицький ; упорядник тому Людмила Іваннікова. — Запоріжжя : Тандем, 2007. — С. 252.
9. Перепоховання Івана Сірка в 1967 р. Збірка документів / упорядник В.В. Грибовський. — Київ : Інститут української археографії та джерелознавства ім. М.С. Грушевського НАН України, 2013. — 96 с.
10. *Ромашко В.А*. Археологічні роботи, пов'язані з реконструкцією могили І.Д. Сірка у 2000 р. / В.А. Ромашко // Вісник Дніпропетровського університету. Історія та археологія. — Дніпропетровськ : Видавництво Дніпропетровського університету, 2002. — Вип. 10. — С. 250 — 252.
11. *Рубежанский А.Ф*. Судебно-медицинские и археологические материалы к захоронению 288-летней давности / А.Ф. Рубежанский, А.Ф. Ватченко, Л.П. Крылова // Судебно-медицинская экспертиза. — 1970. — № 2. — С. 11—12.
12. *Сегеда С*. Гетьманські могили / С. Сегеда. — Київ : Наш час, 2010. — 440 с.
13. *Соловйов С.М*. История России с древнейших времен / С.М. Соловйов. — Кн. VII. — 1676—1703. — Т. 13. — Санкт-Петербург : Общественная польза, 1896. — 632 с.
14. *Телегін Д.Я*. Нариси та замітки з археології: вибрані статті за останні 60 років / Д.Я. Телегін. — Київ : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2007. — 279 с.
15. *Чемерис В*. Сторожова могила / В. Чемерис // Дзвін. — 2002. — № 3 (689). — С. 145—151.
16. *Чухліб Т*. Козаки та яничари. Україна у християнсько-мусульманських війнах 1500—1700 рр. / Т. Чухліб. — Київ : Києво-Могилянська академія, 2010. — 446 с.
17. *Яворницький Д.І*. Історія запорозьких козаків : у 3 т. — Т. 2 / Д.І. Яворницький. — Київ : Наукова думка, 1990. — С. 557.
18. *Яворницький Д.І*. Історія запорозьких козаків : у 3 т. — Т. 3 / Д.І. Яворницький. — Київ : Наукова думка, 1990. — С. 556.
19. *Яворницький Д*. Іван Дмитрович Сірко, славний кошовий отаман війська козаків / Д.І. Яворницький // Іван Сірко: Збірник для середнього та старшого шкільного віку / укр. переклад В. Чуйка. — Київ : Веселка, 1992. — С. 9—103.
20. *Kochowski W*. Historya panowania Jana Kazimierza / Wespazjan Kochowski. — T. 2. — Poznań : Nakładem N. Kamieńskiego i Spółki, 1859. — 314 s.
21. *Матвієнко А*. Генерал ДРАГОМИРОВ: повернення пам'яті / incognita.day.kiev.ua.
22. Правда ли, что некоторые дети рождаются с зубами? / http://www.maminklub.lv/novorozhdennyi/20121011-422631.

Serhii Seheda

THE GRAVE OF COSSACK KISH CHIEFTAIN IVAN SIRKO: HISTORY, LEGENDS, STUDIES

The article is dedicated to outstanding monument of the Ukraine's historic past, i.e. to the last resting place of Ivan Sirko, the Cossack Headman, whose activities are winded round with legends and stories. The facts concerning the grave of Cossack chieftain and attitude to it by enemies and local inhabitants, the descendants of Zaporozhian Cossacks have been generalized. Circumstances as for carrying the grave over to its new place and further state of locality have been noted and followed. For the first time have been exposed some results of the craniometrical study in Ivan Sirko's scull. Outer appearance and anthropological features of Cossack chieftain have been reconstructed on the base of heterogeneous sources.

Keywords: Cossacks, folk stories, Cossack chieftain Ivan Sirko, grave, anthropological traits.

Сергей Сегеда

МОГИЛА КОШЕВОГО АТАМАНА ИВАНА СИРКО: ИСТОРИЯ, ЛЕГЕНДЫ, ИССЛЕДОВАНИЯ

Статья посвящена выдающемуся памятнику исторического прошлого Украины — месту последнего упокоения казацкого полководца Ивана Сирко, деятельность которого овеяна легендами и преданиями. Обобщены факты, касающиеся могилы атамана и отношения к ней недругов и местного населения — потомков запорожских казаков. Проанализированы обстоятельства перенесения могилы на новое место, прослежена ее дальнейшая судьба. Впервые публикуются результаты краниометрического исследования черепа Ивана Сирко. На основании разнородных источников рекунструирована внешность и антропологические черты казацкого атамана.

Ключевые слова: казачество, народные предания, кошевой атаман Иван Сирко, могила, антропологические черты.



Наталія КОСТІВ

ПОСТАТЬ ЮВЕНАЛІЯ МОКРИЦЬКОГО В УКРАЇНСЬКОМУ САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ XX ст.: ПРОБЛЕМА ІДЕНТИЧНОСТІ В ІНШОНАЦІОНАЛЬНОМУ Й ІНШОДЕРЖАВНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Стаття присвячена творчості іконописця, схимонаха Студитського Уставу Ювеналія Мокрицького, який є видатним представником українського сакрального мистецтва другої половини XX ст. як в діаспорі, так і в Україні. Коротко розглянуто біографічні дані митця, вперше зроблено систематичний перелік ікон, які виконав о. Ювеналій Мокрицький в діаспорі та в Україні, зазначено місце їх знаходження, подано їх атрибуцію і обставини створення.

Ключові слова: ікона, іконопис, іконостас, сакральне мистецтво, темперна техніка.

У другій половині XX ст. українське церковне мистецтво зуміло відродити свої багатовікові традиції завдяки творчості ряду яскравих постатей українських іконописців, зокрема Петра Холодного, Святослава Гординського, Ювеналія Мокрицького, Єжи Новосельського, Григорія Планчака, Христини Дохват. Ці, а також багато інших українських митців познайомили світ із красою та величчю української ікони. Серед названих імен зразком відданості обраному мистецтву іконописання назавжди залишиться ім'я ієромонаха Ювеналія Мокрицького (1911—2002), який у своїй творчості, спираючись на розроблений ще візантійськими митцями канон, зумів з ним поєднати у своїх творах українську традицію іконописання та доповнити власними нововведеннями. Від ранніх літ Ю. Мокрицький вирішив присвятити своє життя Богові, але не тільки як монах та священнослужитель, а й як іконописець. У цьому йому допоміг предстоятель Української Греко-Католицької Церкви Андрей Шептицький.

Постать та мистецька спадщина Ювеналія Мокрицького на сьогоднішній день є недостатньо вивченою та дослідженою. Фрагментарно творчість Ю. Мокрицького була розглянута у працях дослідників Івана Дуди [5; 6], Ірини Гах [4], Івана Кейвана [7], Олега Сидора [11; 12; 13], Дмитра Степовика [8; 9; 10] та ін. Слід також зазначити, що майже не досліджена українськими науковцями мистецька спадщина Ювеналія Мокрицького. У згаданих нами працях мистецтвознавців зустрічається коротка довідка про іконописця, якщо згадуються роботи митця, то це переважно ікони іконостаса св. Софії в Римі. Зважаючи на це, назріла потреба детальніше вивчити творчий шлях Ювеналія Мокрицького, дослідити його іконографічну спадщину шляхом систематизації та мистецтвознавчого аналізу. Адже твори Ювеналія Мокрицького мають великий вплив на творчість багатьох українських іконописців, які працюють в наш час.

Ювеналій (Йосиф) Мокрицький, ієромонах Студитського Уставу, народився 16 жовтня 1911 р. в с. Хлопівка Гусятинського району Тернопільської області. Вже з ранніх літ всі помітили схильність до малювання у малого хлопця. Це було його улюблене заняття, і малював він все, що бачив. Місцевий священик порадив батькам звернутися до монахів студитів в Уневі, а саме до Климентія Шептицького, знаючи, що там є художня школа.

19 червня 1929 р. Мокрицький вступив до монастиря в Уневі. З середини жовтня 1929 р. Ювеналій Мокрицький разом з іншими братами відвідує іконописну школу при монастирі Святоіванівської Лаври у Львові [1, с. 9]. Навчання відбувалось під керівництвом Василя Дядинюка. Під час навчання в іконописній школі учні неодноразово відвідували Музей українського мистецтва у Львові, створений Іларіоном Свєнціцьким за сприяння Митрополита Андрея Шептицького і Унівського монастиря, вивчали українську ікону та зосереджували свою увагу на візантійському мистецтві. Помітивши непересічний талант учня іконописної школи, Митрополит Андрей спеціально ним заопікувався. Він познайомив брата Ювеналія з Іларіоном Свєнціцьким, який скеровував молодого митця до вивчення ікон візантійського стилю, старих іконописних технік, а також до навичок реставраційних робіт, надав доступ до фондових приміщень, щоб краще вивчити іконопис. Відомо, що брат Ювеналій проводив реставраційні роботи на іконах із збірки «Студіон» — на іконі «Апостол Петро та Матвій» XVII ст. ряду «Моління» з Галичини. Про це свідчить напис на звороті ікони [5, с. 25]. Першою великою роботою Ювеналія Мокрицького був розпис іконостаса в церкві св. Івана Богослова у с. Словіті біля Унева, а в 1936—1938 рр. молодий іконописець бере участь у розписі Святоуспенського храму Унівської Лаври. Із спогадів митця відомо, що на іменини Климентія Шептицького він виконав ручний хрест, який дуже вподобав Климентій Шептицький і передарував його митрополиту Андрею Шептицькому.

Після іконописної школи Ювеналій вступив у малу Львівську духовну семінарію та завершив навчання у 1939 році. Саме тому за браком часу через навчання Ювеналій Мокрицький мало виконав мистецьких робіт.

У 1940 р. брат Ювеналій переїжджає в Прагу, де продовжує богословське навчання у Карловому університеті в Празі. «Під час Другої світової війни це було «найспокійніше» місце, де можна було одержати найкращу богословську освіту. В тому числі викладання велося тільки на німецькій мові й не чотири, а три роки, тому курс богослов'я Мокрицький закінчив на один рік раніше — у 1943 році» [4, с. 141].

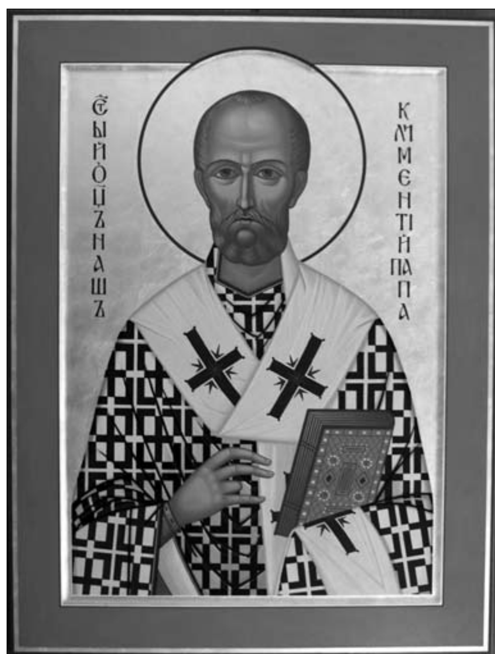


Іл. 1. о. Ювеналій Мокрицький. Іконостас Собору Святої Софії в Римі, Італія. 1970-ті роки. Дерево, темпера, золочення

Після повернення до Львова 26 вересня 1943 р. брат Ювеналій отримує єрейські свячення, які, незважаючи на тяжкий стан здоров'я, уділив сам Митрополит Андрей Шептицький. «Під час рукоположення були присутні: ігумен — наставник Климентій Шептицький, товариш — брат Атанасій, дві сестри Ювеналія і слуга митрополита пан Гавриляк» [4, с. 141]. Після висвячення о. Ювеналій перебував у монастирі в Лужках — Карпати (1944). Однак з приходом нової влади змушений покинути Україну та емігрувати. У 1944 р. Ювеналій Мокрицький вступає до академії мистецтв у Відні. Маючи із собою рекомендаційний лист від Іларіона Свєнціцького, отець Ювеналій отримав можливість в академії займатися вивченням технології та реставрації живопису (в майбутньому це стане в пригоді Ю. Мокрицькому і він, перебуваючи в Римі, буде займатись реставрацією ікон і стародруків). У Віденській академії о. Ювеналій навчався малярства три повних роки в професорів Андерсена й Айгенбергера.

Переїхавши до Німеччини 1948 р., о. Ювеналій займається душпастирською працею у таборах біженців. Перебуваючи в Німеччині, Ювеналій Мокрицький мав нагоду відвідувати Промислову школу у місті Крефельді (щоб якось забезпечити себе матеріально, працював у Промисловій школі професора Фіндерса у Крефельді), де освоїв техніку мозаїки.

Саме тоді о. Ювеналій виконав у матеріалі свою першу творчу роботу в техніці мозаїки — погруддя святого Миколая, яке було вмонтоване в стіну молитовниці старечого дому. Матеріалом для цієї ро-



Іл. 2. о. Ювеналій Мокрицький. Ікона Святого Папи Климентія. Український католицький університет імені святого Климента в Римі, Італія. Дерево (ковчег), темпера, золочення; 131 х 99 х 2,3 см

боти, у тяжкий післявоєнний час (1948 р.) були кольорові камінці, що їх художник відшукав на вулицях міста. Для іконостаса спеціально збудованої для біженців молитовниці отець Ювеналій намалював ікони і щоденно служив Службу Божу. Перебуваючи в Німеччині, іконописець намалював у Буке ікони до каплиці (за іншими свідченнями іконостас) для місцевого монастиря. На жаль, зараз у приміщенні церкви в Буке обладнано ресторан.

У 1950 р. о. Ювеналій переїхав до Бельгії, де паралельно із душпастирством багато часу присвячує і малярству. Та вже у жовтні цього ж року він переїжджає до Італії, а саме до Рима.

Оселившись у Грецькій колегії в Римі, Ю. Мокрицький працює деякий час для Конгрегації Східних Церков. Слід зазначити, що окрім іконопису митець також виготовляв різні церковні речі, зокрема антимінси, оформлював церковні книги. Зокрема, у 1955 р. виконав антимінси — грецький і церковно-слов'янський — для Східної Конгрегації, заставки й ініціали до церковнослов'янського видання Апостола.

У Римі іконописець приділяє багато часу вивченню та дослідженню східного іконопису, а особливу увагу приділяє опануванню технікою давнього темперного живопису. О. Ювеналій Мокрицький в майбутньому буде працювати виключно в цій техніці. Лише для іконостаса катедри Пресвятої Родини в Лондоні іконописець зробить виняток і виконає ікони олією, що було пов'язано із високою вологістю у приміщенні катедри.

На замовлення монахів василіян Ю. Мокрицький виконав свою першу велику роботу — іконостас для отців василіян у Римі. Над написанням іконостаса митець працював протягом 1952—1954 років. Цей іконостас є одноярусним. При створенні іконостаса митець врахував внутрішній простір храму, прагнучи, щоб іконостасна перегородка якнайдоцільніше вписувалася в інтер'єр, не зменшуючи враження просторовості. Слід підкреслити, що це було постійне і непорушне правило о. Ювеналія Мокрицького. В кожному випадку, коли він мав виконувати ікони до церков, творчий процес починався у нього з вивчення самої споруди храму, її розташування, архітектури, внутрішнього простору, стінопису. В мистецькому відношенні кожна церква є цілісним ансамблем, що досягається гармонійним поєднанням усіх складових його частин, починаючи від архітектурної конструкції та інформативної системи, пов'язаної з присвятою і призначенням церкви і кінчаючи єдністю художнього стилю розписів та іконопису. Це насправді грандіозне художнє завдання, що й робить кожну таку роботу явищем сакрального мистецтва, та й не тільки сакрального.

Протягом 1953—1954 рр. іконописець виконує іконостас для молитовниці сестер бенедиктинок у Курелії-Люгано, Швейцарія. На жаль, зараз цього монастиря вже немає.

Наприкінці 1954 р. о. Ювеналій переїхав до Канади. Там він оселився в Святоуспенській обителі студійського уставу в Онтарійському містечку Вудстоку. Перебуваючи у монастирі, митець на прохання настоятеля церкви та громади в м. Бурлінгтоні (Оквіл) виконав ікону Успіння Пресвятої Богородиці.

Куди б не закинула його доля, як би не складалися обставини, о. Ювеналій продовжує наполегливо працювати як на душпастирській ниві, так і в іконописанні. Так у 1957 р. завдяки старанням о. Ювеналія у США було відновлено церкву святих апостолів Петра і Павла. Після повернення із США до Канади у 1956 р. виконав два образи для церкви у

Бранфорді (Онтаріо), писав ікони та виконував приватні замовлення.

Радісною, надихаючою подією в житті о. Ювеналія, що викликала піднесення творчих сил, стало його запрошення до Рима у 1964 р. Блаженнішим Йосифом. Він був першим, кого Йосиф Сліпий після звільнення із таборів ГУЛАГу хотів бачити. Легко уявити, якою зворушливою і приємною для обох була ця зустріч. Адже їх єднала співпраця під опікою і керівництвом Митрополита Андрея. Їм обом давав свої свячення Митрополит Андрей Шептицький. Йосифові Сліпому набагато раніше, і всі свячення його зростання в церковній ієрархії, але для обох ім'я великого Митрополита було рідне і святе. Йосиф Сліпий прагнув продовжувати справу Митрополита Андрея і для здійснення своїх планів вирішив прилучити й о. Ювеналія.

Після приїзду художник починає працювати над іконами до іконостаса Святої Софії в Римі. Ці ікони стали найбільшим мистецьким досягненням о. Ювеналія Мокрицького (іл. 1). Майстерні отця Ювеналія в ці роки містились у монастирі Студіон у Кастель-Гондольфо (район Гроттафератта біля Маріно, Лаціалле) поблизу Рима. Будинок для монахів студитів придбав Патріарх Йосиф у 1964 році [9, с. 61]. Ескіз печатки Йосифа Сліпого і Святої Софії в Римі розробив о. Ювеналій.

Поряд із собором Святої Софії у Римі знаходиться будівля Українського католицького університету ім. Климента Папи (УКУ), побудований у 1964—1966 роках. Ювеналій Мокрицький створив ікону покровителя університету святого Климента — папи Римського (131 x 99 см); обабіч на іконі зображено напис: «С тий Отец Наш / Климентій Папа») (іл. 2). Тепер ця ікона знаходиться у холі Українського католицького університету [12, с. 82].

У 1967 р. о. Ювеналій Мокрицький виконав для Блаженнішого Йосифа Сліпого антимінс (церковнослов'янський). Наступного року на прохання Блаженнішого о. Ювеналій виконав чудове Розп'яття (іл. 3). Блаженніший привіз із України старе Розп'яття — Животворящий Хрест — і попросив митця скопіювати його. Трираменний хрест більшого розміру (101,5 x 66,7 см), що знаходиться у викладацькій залі університету св. Климентія [12, с. 82].

Паралельно з роботою у соборі Святої Софії Ювеналій Мокрицький працював для Конгрегації Східних Церков: робив графічні заставки до грецького чотиритомного «Антологіона», у 1964—1967 рр., а також виконував приватні замовлення.



Іл. 3. о. Ювеналій Мокрицький. Хрест з Розп'яттям. Український католицький університет імені святого Климента в Римі, Італія. 1968 р. Дерево, темпера, золочення; 101,5 x 66,7 x 2,3 см

Для Української Католицької колегії св. Йосафата о. Ювеналій створив дві ікони — Ісуса Христа та Пресвятої Богородиці. Ці ікони є дуже подібними до ранніх ікон з іконостаса для каплиці при домі Головної управи отців василіан св. Йосафата.

З 1973 р. і до 1975 р. Ювеналій Мокрицький перебував в Німеччині у Крефельді, де служив парохом, а з 1976 р. повертається до Канади, ставши настоятелем Святоуспенського монастиря у Вудстоку. З листів о. Ювеналія до Ірини Гах ми дізнаємося про те, що «разом із професором Мацеї іконописець у 1970-х рр. розробив іконостас для парохіальної церкви Успіння Пресвятої Богородиці у м. Місісагуа. Митець виконав ікони намісного ряду іконостаса, дияконські ворота, а також ікону Тайної вечері» [4, с. 142].

З 1976 р. іконописець почав працювати над іконостасом до каплиці чоловічого монастиря Студіон у Кастель-Гондольфо (район Гроттафератта біля Маріно, Лаціалле) поблизу Рима. Для «Студіону» о. Ювеналій написав намісний ряд та ряд предел,



Іл. 4. о. Ювеналій Мокрицький. Христос Пантократор (Вчитель). 1969 р. Дерево (ковчег), левкас, темпера, золочення; 45,5 х 35,4 х 1,7 см. Храм Успіння Пресвятої Богородиці, Унівська Лавра

решту ікон до іконостаса виконав іконописець диякон Христофор Куць.

У 1980 р. на замовлення єпископа Роберта Москаля іконописець написав всі ікони для іконостаса у церкві м. Парма (штат Огайо, США). У цьому ж році о. Ювеналій відреставрував для парафіяльної церкви у Фумоне (Італія) ікону Матері Божої Неустанної Помочі (згодом злодії її понищили і порубали). Крім того, о. Ювеналій займався реставрацією стародруків.

У 1987 р. на замовлення єпископа Августина Горняка митець розпочинає роботу над іконостасом до катедри Пресвятої Родини в Лондоні. Праця над написанням ікон для іконостаса тривала до літа 1992 року. У зв'язку із сильною вологістю катедри тут Ювеналій Мокрицький працював у техніці олійного іконопису.

Невтомно працюючи весь цей час, іконописець вдосконалював свою майстерність та вивчав світове мистецтво. Відомо, що Ювеналій Мокрицький продовжував навчання в Афінах — приватно, багато подорожував і оглядав твори мистецтва. Про це свідчать розповіді людей, які знали о. Ювеналія, а також велика бібліотека іконописця.

Влітку 1993 р. о. Ювеналій вперше після багатьох років отримав можливість відвідати Батьківщину — Україну, яку ніколи не забував і на еміграції та постійно працював для неї. Набутий в Україні фах іконописця у найвидатніших митців-патріотів він поставив на службу Українській Греко-Католицькій Церкві і українському народові, згуртовуючи довкола Церкви українців у діаспорі, роблячи свій внесок у збереження української національної ідентичності в іншонаціональному і іншодержавному середовищі. Під час свого перебування у Львові він, звичайно ж, відвідав Святоуспенську Унівську Лавру, з інтересом оглядав львівські музеї, вивчав фонди іконопису Національного музею у Львові, які зберігалися у Вірменському соборі, побував у обласній реставраційній майстерні, просто із зворушенням гуляв вулицями Львова, звідки починався його шлях до мистецтва і в далекі світи. Саме під час поїздки в Україну о. Ювеналій виявив бажання відновити втрачену чудотворну ікону Божої Матері з Унева.

Слід особливо підкреслити, що це не єдина чудотворна ікона, яку написав о. Ювеналій. Іконописець намалював також ікону Гошівської Богородиці в 1991 р. після відродження монастиря в Гошові, відтворив копію Гошівської Богородиці, яку у Римі поблагословив Папа Іван Павло II. У Зарваниці, в дерев'яній церкві, яка належить студитам, є копія Зарваницької Матері Божої (запрестольний образ), яку також виконав о. Ювеналій Мокрицький.

В Унівському монастирі є дві ікони невеликих розмірів, які подарував о. Ювеналій під час свого останнього приїзду (іл. 4—5). Ці ікони зберігаються в церкві Успіння Пресвятої Богородиці. У церкві св. Михаїла, що у Львові, є чотири намісні ікони, які намалював о. Ювеналій під час перебування в Львові. Варто зазначити, що окрім душпастирювання та іконописання о. Ювеналій у 1990-х рр. брав на навчання молодих людей, зокрема монахів, які вчилися іконопису. До таких учнів належить сестра Василія Чикало, Катерина Чалик та Богдан Івашків — схимонах Боніфатій та ін. Коли брат Боніфатій повертався після навчання в Україну, о. Ювеналій подарував йому дві власні іконки, що й сьогодні знаходяться у його приватній колекції.

На жаль, на сьогодні ще не виявлена велика частина ікон, які належать пензлю відомого майстра-іконописця. У художника було багато друзів серед

італійців та канадійців, яким о. Ювеналій дарував або виконував на замовлення ікони. Іконописець ніколи не фіксував, скільки ікон виконав і кому їх дарував, а так як свої роботи митець часто не підписував, їх важко виявити та систематизувати.

Помер Ювеналій Мокрицький 2 травня 2002 р. в Канаді і похований у Вудстоку на місцевому кладовищі.

Отже, можемо зробити висновок, що роботи о. Ювеналія, надзвичайно плідного українського митця-іконописця другої половини XX ст., є висохудожні та затребувані. Саме тому вони сьогодні зберігаються у храмах по цілому світу — в Німеччині, Канаді, США, Англії, Італії, Бельгії, Швейцарії і, звичайно, Україні. Крім того, ікони отця Ювеналія зберігаються у численних приватних збірках. При цьому слід особливо підкреслити, що всі ікони збереглися у чудовому стані. Лише у 2012 р. в церкві Святої Софії в Римі під час обновлювальних робіт в храмі було здійснено чистку ікон від бруду. Цього ж року відбулися незначні реставраційні роботи (незначне поїдження шашелем) над двома іконами з Української Католицької колегії св. Йосафата. Це ікона Ісуса Христа та Пресвятої Богородиці. Те, що ікони отця Ювеналія Мокрицького чудово зберігаються протягом десятиліть, свідчить про те, що митець-іконописець досконало володів техніками іконопису і фахово та сумлінно підходив до створення кожної ікони.

Протягом всього творчого життя о. Ювеналій брав за взірець ікони візантійського стилю та українські ікони періоду Київської Русі. Та попри те, що ікони о. Ювеналія написані з урахуванням правил канонічного іконопису, вони є стилево іншими. В іконописанні Ювеналій Мокрицький дотримувався старих технік: як і в давні часи писав ікони темперою. У другій половині XX ст. темперою мало хто й писав, бо живописом були вже освоєні більш прості сучасні техніки. І хоч іконопис митця вийшов від сакрального мистецтва Візантії та українського періоду Київської Русі, та водночас у ньому втілене все найкраще, що було в українській іконі від часу Київської Русі аж до сьогодення, з одного боку, та з іншого — відчутні й досягнення європейського мистецтва. Це проявилося, перш за все, у тонкій, дивовижно ліричній лінії обрису фігуративних зображень та в українсько-європейському типажі ликів святих,



Іл. 5. о. Ювеналій Мокрицький. Богородиця Одигітрія. 1995 р. Дерево (ковчег), левкас, темпера, золочення; 46 х 35,6 х 1,8 см. Храм Успіння Пресвятої Богородиці, Унівська Лавра

у більш проникливо-психологічному їх трактуванні, на противагу суворому аскетичному — у візантійському іконописі.

Немало важило й те, що о. Ювеналій щоразу готував себе до написання кожної ікони. Перед початком роботи він постив і звертався з молитвою до Бога, просячи Божого благословення й натхнення на створення святого образу. Відчувши Божу ласку, працював наполегливо, швидко, не відволікаючись на дрібниці, дотримуючись всіх наукових вимог техніки живопису та настанов Літургії й Святого Письма до сюжетів ікон і ликів святих.

Усвідомивши все це, пізнавши стиль роботи митця, легко зрозуміти, чому Церква і вірні, й миряни, мистецтвознавці зокрема, однозгідно визнали отця Ювеналія Мокрицького видатним іконописцем XX століття.

1. *Б. а.* Іконостас Собору святої Софії в Римі / Б. а. — Рим, 1979.
2. *Б. а.* Творчість українських митців поза батьківщиною / Б. а. — 1981.
3. *Б. а.* Українські художники сакрального малярства кінця XX — початку XXI ст. / Б. а. — Київ, 2008.
4. *Гах І.* Життя, присвячене іконі (до 90-ліття з дня народження отця Ювеналія Мокрицького) / І. Гах // Київська церква. — 2001. — С. 140—143.

5. *Гелитович М.* Ікони «Студіону» у збірці Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького / М. Гелитович // Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон» / автор-упоряд. о. д-р Севастіян Дмитрух. — Ч. ІІ. У збірці Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького. — Львів : Срібне слово, 2008. — С. 23—25.
6. *Дуда І.* Іконописець-ієромонах Ювеналій Мокрицький / І. Дуда // Тернопіль. — 1994. — № 2—3. — С. 23—24.
7. *Дуда І.* Ювеналій Мокрицький / І. Дуда // Свобода. — 1992. — 3 січ.
8. *Кейван І.* Українські митці поза Батьківщиною / І. Кейван. — Едмонтон ; Монреаль, 1996. — С. 127—128.
9. *Степовик Д.* Сучасний український іконопис діаспори / Д. Степовик // Мистецтво української діаспори. Повернуті імена / за ред. Федорук О. — Вип. 1. — Київ : Тріумф, 1998. — С. 60—65.
10. *Степовик Д.* Історія української ікони X—XX століть / Д. Степовик. — Київ : Либідь, 2004. — 440 с. : іл. — (Вид. 2-ге, стереотип.).
11. *Степовик Д.* Українська ікона в діаспорі / Д. Степовик // Людина і світ. — 1994. — № 3—4. — С. 30.
12. *Сидор О.Ф.* Блаженіший Йосиф і мистецтво / О. Сидор. — Рим, 1994. — С. 101 + 56. — (Видання Українського Католицького Університету Св. Климента Папи. Т. 86).
13. *Сидор О.* Йосиф Сліпий і мистецтво / О. Сидор. — Київ ; Рим : Релігійне товариство «Свята Софія» для українців католиків, 2012. — 456 с.
14. *Сидор О.* Собор Святої Софії в Римі / О. Сидор. — Київ ; Рим : Релігійне товариство «Свята Софія» для українців католиків, 2012. — 184 с.

Natalya Kostiv

YUVENALII MOKRYTSKY'S FIGURE IN UKRAINIAN SACRED ART OF THE XX c. AND A PROBLEM OF IDENTITY IN FOREIGN NATIONAL MILIEU AND ABROAD

The article has been dedicated to the creativity of the icon-painter, ascetic monk of the Studite Order Yuvenalii Mokrytskyj, an outstanding representative of Ukrainian sacred art of the 2nd half XX c. both in diaspora as in Ukraine. For the first time the article has brought brief review of Mokrytsky's biographical data and systematic list of icons painted by him in diaspora and in Ukraine with supplies of attributions, places of icons location, and circumstances of creation.

Keywords: icon, icon art, iconostasis, sacred art, tempera technique.

Наталья Костив

ФИГУРА ЮВЕНАЛИЯ МОКРИЦКОГО В УКРАИНСКОМ САКРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX ВЕКА: ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ В ИНОНАЦИОНАЛЬНОЙ И ИНОГОСУДАРСТВЕННОЙ СРЕДЕ

Статья посвящена творчеству иконописца, схимонаха Студийского Устава Ювеналия Мокрицкого, который является выдающимся представителем украинского сакрального искусства второй половины XX века как в диаспоре, так и в Украине. Кратко рассмотрены биографические данные художника, впервые сделан систематический перечень икон, исполненных о. Ювеналием Мокрицким в диаспоре и в Украине, указано место их нахождения и представлены их атрибуция и обстоятельства создания.

Ключевые слова: икона, иконопись, иконостас, сакральное искусство, темперная техника.



Лариса КУПЧИНСЬКА

ВНЕСОК ЯНА ТИСЕВИЧА У ВИВЧЕННЯ ДІЯЛЬНОСТІ ВІДЕНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ

Статтю присвячено діяльності Яна Тисевича, живописця і графіка західноукраїнських земель XIX ст., який у силу певних обставин долучився до вивчення традицій австрійської мистецької школи. На основі епістолярної спадщини і мистецького доробку художника проаналізовано його внесок у розкриття специфіки навчального процесу Віденської академії мистецтв наприкінці 1830-х — на початку 1840-х рр. Вони увиразнюють концептуальну позицію її керівного і професорського складу, яка зводилася до поєднання практичних і теоретичних занять, а також максимального завантаження студентів, створення між ними здорової конкуренції. Виступають переконливим свідченням того, що оптимальні методи навчання, спрямовані на ефективне розв'язання виховних завдань, у XIX ст. надали їй статусу провідного мистецького центру Європи.

Ключові слова: Ян Тисевич, Віденська академія мистецтв, провідний освітній заклад держави, навчальний процес, епістолярій, графічні та живописні твори.

1772 р. внаслідок першого переділу Речі Посполитої західноукраїнські землі опинилися у складі Австрійської монархії. Львів став адміністративно-політичним центром коронного краю «Королівство Галичина і Володимирія», що сприяло загальному пожвавленню громадського і культурного життя.

З часу входження Східної Галичини під юрисдикцію Габсбурзької монархії на її землях розпочався новий період в історії мистецтва. Цьому додатково сприяли реформи цісаря Йосифа II. Вони отримали вияв найперше у зміні архітектурного обличчя Львова, де 5 травня 1778 р. була утворена Цісарсько-королівська камеральна і провінціальна вища будівельна дирекція (Kaiserliche-königliche Kammeral- und Provinzial- Ober-Bau-Direktion), яка припинила свою діяльність 8 липня 1809 р., а три її відділи стали самостійними установами. Вона звільняла від податку господарів у випадку, якщо ті ремонтували або ж будували кам'яниці згідно з поданими нею планами. Здійснювала контроль над реконструкції давніх споруд для потреб губернаторської влади, координувала спорудження нових, на підставі затверджених вже у Відні абрисів. Відтак постало ряд відомих пам'яток у стилі австрійського класицизму: будинки Земського кредитного товариства (1809—1822), Закладу ім. Оссолінських (1827—1844), міської ратуші (1827—1835), театру Скабка (1837—1842). До цього великою мірою спричинилися Петер Нобіле, Йоганн Зальцман, Людвіг Піхль та інші. Львів набирав вигляду європейського міста, яке все більше приваблювало іноземних художників. Переважно вони походили якщо не з австрійських, то німецьких земель. Їхня діяльність користувалася великим попитом. Багато з них залишалося тут на постійно. Серед них відомі скульптори Гартман Вітвер, Антон Шімзер, Йоганн Шімзер. Поряд із ними активно працювали живописці і графіки: Карл Швайкарт, Антон Лянґе та інші.

Відомі раніше широкі зв'язки західноукраїнських земель у цілому, і Львова зокрема на ниві культури наприкінці XVIII — на початку XIX ст. набули виразного спрямування. Суспільство дедалі більше виявляло зацікавлення до віденської мистецької школи. Немаловажну роль у цьому відіграло відкриття 1773 р. Цісарсько-королівської Академії об'єднаних образотворчих мистецтв (Kaiserliche-königliche Akademie der vereinigten bildenden Künste), де у числі основних предметів викладалися архітектура, скульптура, живопис і графіка, а серед допоміжних



Тисевич Я. Автопортрет (1842 р.; папір, літографія)

курсів, безпосередньо пов'язаних з мистецькою практикою, були анатомія, перспектива, стилезнавство, загальна історія, історія світового мистецтва, кольорознавство тощо. Завдяки різнобічному навчанню, посиленій увазі до теорії і практики художнього процесу, міцній науково-теоретичній базі Віденська академія стала головним мистецьким центром Австрії та самобутнім навчальним закладом європейського рівня. Серед її викладачів у різні роки були такі провідні художники як Мартін Фішер (M. Fischer; 1741—1820), Генріх Фрідріх Фюґер (H. F. Füger; 1751—1818), Йоган Баптист фон Лампі (старший) (J. B. von Lampi der Ältere; 1751—1830), Йоган Баптист фон Лампі (молодший) (J. B. von Lampi der Jüngere; 1775—1837), Фердинанд Георг Вальдмюллер (F. G. Waldmuller; 1793—1865), Фрідріх фон Амерлінґ (F. von Amerling; 1803—1887), Йосиф Дангаузер (J. Danhauser; 1805—1845) та багато інших.

Наприкінці XVIII — на початку XIX ст. Віденська академія мистецтв опинилася у центрі уваги й творчої молоді Східної Галичини. Її учнями стали Лука Долинський, Ян Машковський, Алойзи Райхан, Фердинанд Гогенауер, Ян Грузик, Август фон Медвей, Ян Морачинський, Кароль Аренд, Корнелій Шлегель, Станіслав Бартус, Щенсний Моравський, Олександр Рачинський, Константи Дзбанський та інші. Для наших художників, позбавлених національного учбового закладу такого рівня, Віденська академія надала неоціненну можливість торувати власний творчий шлях, втілюючи здобутки і новації європейського мистецтва.

Резюмуючи ситуацію, західноукраїнське суспільство дедалі більшу увагу приділяло переосмисленню традицій австрійської мистецької школи, основою якого був аналіз діяльності Віденської академії мистецтв. Маючи різні форми прояву, він включав вивчення навчання у ній творчої молоді західноукраїнських земель. У цьому процесі велику роль відіграв Ян Тисевич, про що сьогодні немає жодних згадок у науковій літературі.

Більшість дослідників творчого шляху Я. Тисевича дотримуються думки, що він походив із Станіславова (тепер — Івано-Франківськ). У молоді роки проявив неабиякий хист до образотворчого мистецтва. Навчався у Відні під керівництвом Фрідріха фон Амерлінґа. 1842 р. привернув до себе увагу композицією із зображенням Марії Магдалини, образ якої почерпнув з відомого твору свого учителя «Молода жінка зі Сходу». Картина експонувалася у багатьох містах краю та поза його межами і в результаті була продана за надзвичайно велику на той час суму: 500 з. рин. Згодом художник виконав декілька її реплік на замовлення заможних людей. Невдовзі переїхав до Відня, де виконував портрети членів родини імператорського двору. Відвідав Константинополь, Берлін, Дрезден, Варшаву. Зупинявся у Мюнхені і Парижі. Довго жив у Римі [13, s. 187—188; 11, s. 229—231]. Цю інформацію частково доповнюють короткі замітки у тогочасних львівських періодичних виданнях, серед яких «Gazeta Lwowska» і додаток до неї «Rozmaitości». На окрему увагу у цьому відношенні заслуговують каталоги виставок, у яких він брав участь.

У науковій літературі неодноразово згадується, що Я. Тисевич «у Відні навчався при підтримці знаті батьківщини» [13, s. 187], або ж з метою навчання у Віденській академії мистецтв знайшов щедрого мецената [11, s. 229]. Ці слова підтверджують архівні матеріали. Документ від 28 вересня 1838 р. інформує про те, що молодий художник за порадою групи людей звертається до адміністрації Закладу ім. Оссолінських із проханням надати йому лист-рекомендацію, на підставі якого вони ж оплачуватимуть його перебування у Відні, а головно навчання в академії. А це Ванда Кабоґа з Потоцьких, Маг-

далина Морська з Дідушицьких, Генрик Любомирський, Юзеф Дідушицький, Генрик Дідушицький, Титус Дзялинський, Томаш Стржембош, Олександр Поляновський, Каетан Хржановський і Юзеф Ґвальберт Павліковський [1, арк. 253—254]. Кожен з них погодився виділяти упродовж трьох років по 50 з. рин. за умови, що художник надсилатиме щорічно до Закладу по два своїх твори і писатиме про навчання у Віденській академії мистецтв.

Зафіксований серед документів організації під № 184 [2, запис № 184/1838], він має невелику приписку: «З великою приємністю приймаємо пропозицію збору і пересилання художнику коштів. Натомість він має кожного року надсилати два твори, а також писати про методи навчання в академії і його основу» [1, арк. 253 зв.]. 30 вересня 1838 р. йому було надано рекомендацію [2, запис № 188/1838].

Реєстр справ Закладу ім. Оссолінських, починаючи з 1839 р., регулярно подає інформацію про надходження коштів від уже згаданих осіб для навчання Я. Тисевича у Відні. У числі перших згаданий Ю.Ґ. Павліковський і О. Поляновський [2, запис №№ 89/1839, 90/1839].

Підтвердженням виконання художником угоди із Закладом у формі письмових звітів є три листи польською мовою на його адресу від 1839—1840 рр. Їх доповнюють одинадцять листів митця польською мовою до Ґ.Ю. Павліковського, датованих 1839—1843 рр. Усі вони сьогодні зберігаються у відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника (далі — ЛННБ України ім. В. Стефаника).

Більшість із них стосуються уточнення питання надходження грошей до Закладу ім. Оссолінських та їх поступлення до Відня, до Віденської академії мистецтв. Його Я. Тисевич піднімав і в інших, проте меншою мірою. З усіх вирізняється лист, у якому зазначено, що сума у розмірі 300 з. рин. у Відні може лише покрити здобуття медичної освіти, проте аж ніяк не мистецької. Для навчання у Віденській академії мистецтв мінімальною оплатою є 400 з. рин. [4, арк. 23зв.—24], і це не враховуючи відвідування майстерень відомих австрійських художників. За його словами, відвідування майстерні олійного живопису Фрідріха фон Амерлінґа упродовж одного місяця коштувало 10 з. рин. Дорогою була й майстерня акварелі Моріца Михайла Даффінґера



Тисевич Я. Мечник (1839 р.; тонований папір, вугілля, білила)

(M.M. Daffinger; 1790—1849): один дукат за лекцію [6, арк. 6 зв.].

В епістолярній спадщині Я. Тисевича є декілька листів, в яких він детально розповів про своє перебування у Відні і навчання в академії [4, арк. 23—24; 5, арк. 1—2 зв.; 7, арк. 7—8 зв.; 8, арк. 1—4 зв.; 9, арк. 122—122 зв.]. Так, прибувши до Відня у середині листопада 1838 р., прикладав максимум зусиль для отримання дозволу навчатися в академії мистецтв. Він спеціально ходив до директора Антона Петтера (A. Petter; 1781—1858) і професора Йогана Непомука Ендера (J. N. Ender; 1793—1854), які з метою перевірки його фахового рівня сказали намалювати кілька голів і фігур. І тільки коли приніс виконані завдання, його зарахували до числа студентів з дозволом відвідувати зал, де рисують античні скульптури. Проте молодий художник не міг відразу скористуватися з цього дозволу: усі місця були зайняті. Не маючи змоги його отримати, пильнував, коли хтось із учнів три рази пропустить заняття. Місце звільнилося лише у січні 1839 р. Відтак, він з великим ентузіазмом приступив до праці, відвідував заняття з рисунку, які у зимову пору проводилися у вечірні години (17.00—20.00) при штучному освітленні (гасових лампах). З квітня ж для роботи мав також додаткові виділені ранішні години: 6.00—8.00.

Бажаючи якомога повніше використати дорогий час з користю, Я. Тисевич звернувся до директора



Тисевич Я. Жіночий портрет (1839 р.; тонований папір, вугілля, білила)

з проханням студіювати живопис. Проте остаточне рішення прийняв Фердинанд Георг Вальдмюллер. Відповідаючи вимогам професора, художник-початківець з перших місяців навчання почав відвідувати заняття з живопису, які відбувалися з 8.00 год. до 14.00 год.

Невелику перерву між живописом і рисунком використовував для додаткового студіювання анатомії, а також французької і німецької мов. Притому не залишав олівця, малював портрети своїх товаришів. Митець неодноразово наголошував, що вільного часу у нього практично немає, активно працює по дванадцять, а то й більше годин на добу. Саме так виглядали усі п'ять днів на тиждень [5, арк. 1].

Художник писав і про предмети, які він вивчав, найперше рисунок і живопис. На першому році навчання на заняттях з рисунку малював античні скульптури. Притому йому важко вдавалися стопи і кисті рук. Заняття з живопису проводив Ф.Г. Вальдмюллер. Вони передбачали виключно студії з натури. Спочатку малювали череп, потім обличчя старих людей для закріплення знань з анатомії. Наступним етапом були портрети молодих чоловіків і жінок. Методику, запроваджену Ф.Г. Вальдмюллером, одноголосно схвалювали усі студенти: «Вона заслуговує на похвалу» [8, арк. 2 зв.]. На заняттях з живопису завжди був присутній Йосиф фон Фюріх (J. von Führich; 1800—1876), який слідкував за точністю рисунку вихованців [5, арк. 1—1 зв.].

Незважаючи на високу освіту, яку студенти отримували, відвідуючи курси з рисунку і живопису, важливим для усіх було вдосконалення майстерності в майстернях-школах професорів академії. До них бажаючі записувалися заздалегідь. У листі-звіті до Закладу ім. Оссолінських Я. Тисевич зазначив, що багато працює, спішить викінчити свої твори, щоб розпочати навчання у школі Ф. фон Амерлінґа, до якої зголосився ще наприкінці 1838 р. і яку почав відвідувати лише з 1 червня 1839 р. Там працював з 9 ранку і до вечора і тільки один рік. На початку літа 1840 р. його учитель відправився у давно заплановану творчу мандрівку Італією, а відтак закрив на невизначений період школу. Але відчуваючи симпатію до учня, дозволив йому вибрати декілька своїх творів і випозичив їх для копіювання [9, арк. 122 зв.].

Попереджені завчасно про від'їзд одного із професорів академії студенти відразу шукали іншу майстерню-школу. У випадку з Я. Тисевичем вибір впав на Зиґмунда Фердинанда фон Пергера (S. F. von Perger; 1778—1841), який на початку літа 1840 р. відкрив школу анатомії і композиції [9, арк. 122 зв.]. Тут доречно згадати і про бажання художника навчатися у майстерні акварелі М.М. Даффінґера [6, арк. 6 зв.]. Проте нам не відомо, чи вдалося йому реалізувати цей намір.

У той же час Я. Тисевич велику увагу приділяв виконанню копій творів відомих майстрів, переважно на базі галереї академії. У першій половині XIX ст. вона містила багато полотен малого, або дуже великого розміру. У першому випадку копіювання втрачало для молодого художника сенс, у другому — бракувало часу. Кімната, де студенти могли працювати містила 10 місць. Проте бажаючих було 40. Тому у кожного з них був лише один тиждень на місяць. Тим не менше усі вони пильнували місце, яке звільняли їхні колеги через хворобу, чи з інших причин, а відтак отримували ще шість додаткових годин для роботи. З усіх найбільше подобався живопис італійських майстрів. Серед них Рафаель Санті (Raffaello Santi; 1483—1520) і Ґвідо Рені (Guido Reni; 1575—1642).

Окрему увагу у своїх листах Я. Тисевич присвятив студентам-вихідцям із західноукраїнських зе-

мель. Зазначив, що у 1839 р. у Віденській академії мистецтв їх навчалося лише чотири [5, арк. 1 зв.]. Із багатьох виділив Леопольда Новотного, який, за його словами, подавав великі надії. З огляду на найновішу інформацію про його навчання в академії до 1836 р. і вдосконалення майстерності у літньому семестрі 1837 р. під керівництвом Леопольда Купельвізера (L. Kupelwieser; 1796—1862), а у 1838—1839 рр. про перебування у Мюнхені [10, s. 189], ця інформація є надзвичайно важливою. Окрему увагу приділив Корнелію Шлеґелю, який, за його словами, вже тоді проявляв неабиякий хист. Окрім того назвав сьогодні і менш відомих митців. А це Антон Прокоп зі Львова, який, маючи 18 років, прибув до Відня разом з Я. Тисевичем, щоб отримати фах живописця. Згадав студента з Тернопільщини. Не пам'ятаючи його імені, він лиш підкреслив, що той перебуває в академії вже дев'ятий рік. Це дозволило нам з'ясувати, що ним був Михайло Ручка, який народився близько 1810 р. у селі Опрілівці (тепер село Збаразького р-ну Тернопільської обл.) і навчався з перервами упродовж 1829—1844 рр. У числі інших назвав також Владислава Сімона з Познані, який навчався з квітня 1837 р.

Другою вагомою частиною виконання Я. Тисевичем угоди із Закладом ім. Оссолінських була передача художником у фонди організації власних творів, які б розкривали його поступ у навчанні. У реєстрі справ Закладу є декілька записів, які інформують про надходження окремих із них. Перший датується 25 груднем 1838 р. Саме тоді митець, перебуваючи вже у Відні, надіслав розмальовану гравюру «Тріумф Краси», виконану на підставі твору Йосифа Марії Ґрассі (J.M. Grassi; 1757—1838) [2, запис № 200/1838]. Вона має символічне значення, відображає враження, яке справила на молодого чоловіка столиця держави і академія. Трохи більше ніж за пів року він вже прислав копію (місце знаходження не встановлене) твору Рафаеля «Пресв. Богородиця», яку виконав олійними фарбами [2, запис № 113/1839]. Були й інші твори.

Серед них виділяється рисунок античної скульптури під назвою «Мечник» (1839 р.; ЛННБ України ім. В. Стефаника). Для його створення художник використав тонований папір великої зернистості, а також вугілля і білила. Це об'ємний, живописний рисунок. Він вирізняється контурною підготовкою, яка



Тисевич Я. Голова дівчини (Б. д.; полотно, олія)

не зважаючи на те, що лише відділяє предмет від фону, має яскравий об'ємний характер. Лінія, штрих контуру виступає активним засобом пластичної ліпки. У той же час він тісно зв'язаний із навколишнім середовищем. Імпульсивний і тендітний, він в окремих місцях насичений, виразний, а в інших — рветься, пропадає, об'єднуючи предмет із середовищем. Світлотінь підпорядкована завданню виявлення пластичної форми. З її допомогою автор моделює. Відтворює повну шкалу градації від світла до глибокої тіні на округлих формах, які спостерігаються при верхньому боковому освітленні. У творі присутні відблиск — світло — півтон — власна тінь — рефлекс — падаюча тінь. Притому тональні інтервали між ними дуже малі. Вони поступово переходять одна в одну, підсилюючи ефект округлості форм. Відблиски і світло додатково підкреслені білилами, що дуже ефектно виглядає на коричнево-сірому папері. Щоб підсилити враження від освітлення і якомога повніше показати матеріал (у даному випадку гіпс), художник впровадив темне тло. Але затемнив простір навколо предмету не механічно, а творчо, використовуючи закони контрасту.

Етапними у навчанні Я. Тисевича були замальовки кистей рук, які вдавалися йому важко [7, арк. 8 зв.]. «Етюди кисті руки у трьох положеннях та голови молодого мужчини» (Б. д.; ЛННБ України ім. В. Стефаника) є прикладом наполегливого вдосконалення майстерності: промальовування од-



Тисевич Я. Етюд правої руки з великими ключами (Б. д.; полотно, олія)

нiєї руки у рiзних ракурсах. Будучи незавершеними, вони передбачають залучення живописних етюдiв рук. Найвiрогiднiше, це копiї фрагментiв iкон iз зображенням св. апостолiв Петра i Павла: «Етюд правої руки з великими ключами» i «Етюд рук з мечем» (обидва — б. д.; ЛННБ України iм. В. Стефаника). Вибiр першоджерела не був випадковим. На прикладi здобуткiв своїх попередникiв художник-початкiвець вивчав однi iз складнiших ракурсiв: тильна сторона кистi руки з ключами, а також пальцi, в яких ефес меча прикриває саму долоню.

Окрему увагу серед творiв Я. Тисевича привертає студiя жiночої голови з натури у двох поворотах (обидвi — 1839 р.; ЛННБ України iм. В. Стефаника): у профiль i три чвертi. Незважаючи на те, що рисунки виконанi на першому роцi навчання, вони демонструють розумiння автором анатомiчної будови голови, конструктивний аналiз ним її форм, рiвно ж як i володiння законами перспективи. Художник успiшно справився iз завданням анатомiчного зображення голови молодої людини. Вiн делiкатно зазначив обов'язковi її елементи: корiнь носа, лобовi кiски, краї очних ям, мiсця крiплення скроневих костей з виличними i т. д. Завдяки обiзнаностi з пропорцiйними спiввiдношеннями обличчя людини, без особливих труднощiв показав iндивiдуальнi риси будови голови конкретної моделi, виявив їх вiдхилення вiд норми. Примiтно, що художник, розкриваючи взаємовiдношення об'ємiв, дав їм власну оцiнку. Пом'якшуючи конструктивну схему, пiдкреслив довершенiсть форм. Вивчаючи два рисунки жiночої голови, можна, навiть, припустити, що митець вiдiйшов вiд конструювання об'ємiв i зосередився на вiдтвореннi кольору очей, волосся, на грi свiтлових вiдблискiв на його локонах тощо. Твори додатково приваблюють красиво заповненою площиною листа паперу. У двох випадках митець залишив доволi великий простiр перед лицевою частиною. Притому виявив повне розумiння композицiйної рiвноваги, яка досягається не контуром предмету, а тональним його опрацюванням. Два рисунки жiночої голови демонструють вирiшення художником одного iз складнiших завдань: створення портрета на нейтральному тлi, тобто без нього. Вони засвiдчують творче переосмислення ним освiтлення предмета. У профiльному портретi свiтло падає частково ззаду, у тричетвертному — воно бокове. Для вiдокремлення голови вiд тла митець максимально повно використав лiнiю, контур.

У графiчних студiях жiночої голови з натури Я. Тисевич досягнув образної характеристики портретованої: вона вичерпна, вiдтак подальше промальовування форм було вже лишнє. Вони передували появi олiйного етюду, який на вiдмiну вiд рисункiв має бiльш проекцiйний характер. Не виключено, що усi вони постали на заняттях з живопису, якi проводили Ф.Г. Вальдмюллер i Й. фон Фюрiх.

Серед творiв Я. Тисевича навчального перiоду видiляються декiлька рисункiв, якi пiдтверджують студiювання ним анатомiї. Усi п'ять (1841—1842 рр.; ЛННБ України iм. В. Стефаника) виконанi на пiдставi вивчення художником «Екорше» Ж.-А. Гудона (J.-A. Houdon; 1741—1828). При їх створеннi автор обмежився лiнеарним рисунком, що в повнiй мiрi пояснюється завданням, окресленим цифровими позначками в межах тої чи iншої групи м'язiв i вiдповiдними написами з обох бокiв вiд зображення. До цiєї групи належить декiлька рисункiв, якi поєднують в собi зображення м'язової i кiсткової системи людини, розкривають їх взаємозв'язок.

Групу анатомiчних рисункiв доповнює живописний твiр «Два черепи на столi» (Б. д.; ЛННБ України iменi В. Стефаника), поява якого обумовлена закрiпленням знань з анатомiї на заняттях з живопису пiд керiвництвом Ф.Г. Вальдмюллера.

На окрему увагу заслуговують копiї творiв олiвцем. Серед них i Рафаеля: «Христос над озером промовляє до учнiв» (1841 р.; ЛННБ України iм. В. Сте-

фаника). У ньому превалює лінеарний рисунок. Делікатними штрихами художник намітив тінь, а білилами — світло. Будучи далеким від оригіналу в деталях, він свідчить про вивчення художником законів композиції.

Тісна і плідна співпраця, яка налагодилася між Я. Тисевичем і Закладом ім. Оссолінських наприкінці 1830-х — на початку 1840-х рр., отримала своє продовження і в наступні роки. Великі її результати були підставою продовження для її поглиблення у цьому ж напрямі. На це вказує публікація листа художника, адресованому Закладу, у львівському періодичному виданні «Rozmaitości» [12], додатку до «Gazety Lwowskiej». Написаний 15 липня 1843 р., після закінчення навчання художника, він розкриває вплив австрійської школи на розвиток образотворчого мистецтва краю. У статті автор згадує про створення провідними австрійськими митцями вівтаря для Кжешовіц (тепер — Krzeszowice; місто Краківського повіту Малопольського воєводства). Традиційно відзначив навчання в академії молоді Галичини, більш детально зупинився на творчості Войцеха Корнелія Статтлера. Згадав також вихованця Віденської академії мистецтв Яна Непомука Ґловацького.

Перебуваючи у Відні, на замовлення дирекції Закладу ім. Оссолінських Я. Тисевич на початку березня 1843 р. погодився виконати копію (місце знаходження не встановлене) портрета цісаря Франца I на підставі твору Л. Купельвізера [3, запис № 41/1843] і завершив її вже 8 червня 1843 р. [3, запис № 109/1843]. Твір мав великий успіх. Львівська громадськість побачила портрет 12 жовтня 1843 р. у залах бібліотеки, під час урочистого засідання, присвяченого пам'яті цісаря Франца I, першого протектора Закладу [14].

Підсумовуючи, слід зазначити, що Я. Тисевич у силу конкретних обставин, будучи заангажованим в історико-культурних подіях на західноукраїнських землях першої половини XIX ст., один із перших взяв участь у вивченні діяльності Віденської академії мистецтв. Виявом цього стали його епістолярій і графічні та живописні твори. Поставши у період навчання художника в академії, сьогодні вони є вагомим джерелом до історії мистецького закладу Австрійської імперії.

У листах Я. Тисевич з документальною точністю розкрив навчальний процес Віденської академії мистецтв наприкінці 1830-х — на початку 1840-х рр. Дав уявлення про труднощі, з якими у той час стикалися її вихованці, а також про перебіг навчання, що охоплював різні його складові: викладача, учня, методи і засоби, а також форми. Склав перелік учнів-вихідців із західноукраїнських земель, які переймали традиції школи, сприяли їх адаптації на національній основі.

Графічні і живописні твори, які Я. Тисевич виконав під час навчання у Віденській академії мистецтв, увиразнюють високий рівень її навчального процесу, ефективність поєднання практичних і теоретичних занять, а також максимального завантаження студента, створення між ними здорової конкуренції. Виступили свідчення того, що вона є провідним мистецьким центром першої половини XIX ст., який має вплив на розвиток образотворчої культури Європи.

1. ЛННБ України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. — Ф. 54. — Оп. I. — Од. зб. 21. — Арк. 253—254. Документ № 184.
2. ЛННБ України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. — Ф. 54. —Оп. IV. — Од. зб. 4. — 304 арк. Реєстр справ «Оссолінеум» у хронологічному порядку (з XI. 1829 — XII. 1839) з відмітками про полагодження.
3. ЛННБ України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. — Ф. 54. —Оп. IV. — Од. зб. 5. — 311 арк. Реєстр справ «Оссолінеум» у хронологічному порядку (з I. 1840 — XII. 1849) з відмітками про полагодження.
4. ЛННБ України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. — Ф. 76. — Оп. II. — Од. зб. 469. — Арк. 23—24 зв. Тисевич Я. Лист до Ю.Ґ. Павліковського від 16 грудня [1838 р.] Відень [Рукопис].
5. ЛННБ України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. — Ф. 76. — Оп. II. — Од. зб. 469. — Арк. 1—2 зв. Тисевич Я. Лист до Ю.Ґ. Павліковського від 1 лютого 1839 р. Відень [Рукопис].
6. ЛННБ України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. — Ф. 76. — Оп. II. — Од. зб. 469. — Арк. 5—6 зв. Тисевич Я. Лист до Ю.Ґ. Павліковського від 3 червня 1839 р. Відень [Рукопис].
7. ЛННБ України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. — Ф. 76. — Оп. II. — Од. зб. 469. — Арк. 7—8 зв. Тисевич Я. Лист до Ю.Ґ. Павліковського від 23 грудня 1839 р. Відень [Рукопис].
8. ЛННБ України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. — Ф. 5. — Оп. II. — Од. зб. 2818. — Арк. 1—4 зв. Тисевич Я. Лист-звіт до Закладу ім. Оссолінських від 3 червня 1839 р. Відень [Рукопис].
9. ЛННБ України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. — Ф. 54. —Оп. I. — Од. зб. 23. — Арк. 122—

122 зв. Тисевич Я. Лист-звіт до Закладу ім. Оссолінських від 6 липня 1840 р. Відень.
10. *Melbechowska-Luty A*. Nowotny Leopold / A. Melbechowska-Luty // Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.) malarze, rzeźbiarze, grafice. — Warszawa, 1998. — T. VI: N — Pc. — S. 189—192.
11. *Schnür-Pepłowski S*. Obrazy z przeszłości Galicyi i Krakowa (1772—1858) / Stanisław Schnür-Pepłowski : w 2 t. — Lwów : Z drukarni J. Czaińskiego, 1896. — T. II. — S. 180—400.
12. Tysiewicz J. List z Wiednia / Jan Tysiewicz // Rozmaitości : pismo dodatkowe do Gazety Lwowskiej. — Lwów, 1843. — № 32 (12 sierp.). — S. 253—255.
13. *Wurzbach C. von*. Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich / Dr. Constant von Wurzbach : in 60 b. — Wien : Druck und Verlag der k. k. Dos- und Staatsdruckerei, 1883. — B. 48. — S. 187—188.
14. Zakład naukowy imienia... // Gazeta Lwowska. — Lwów, 1843. — № 122 (17 paźdz.). — S. 808. — Rubr. : Nowiny.

Larysa Kupchynska

JAN TYSIEWICZ' CONTRIBUTION TO THE STUDIES IN ACTIVITIES OF VIENNA ACADEMY OF FINE ARTS

This article has been dedicated to activities of Jan Tysiewicz, a XIX c. painter and graphic from Western Ukraine, a creative figure who due to certain circumstances contributed to study of Austrian art school traditions. The artist's contribution to research of curriculum and learning process peculiarities of the Vienna Academy of Fine Arts in the late 1830s — early 1840s has been based upon his own epistolary and artistic heritage. The analysed data throw light on the conceptual view of the Academy's management board and professors, that consisted in combining practical and theoretical studies, and providing ultimate engagement of students in study activities, which created healthy competition between them. Artist's epistolary and artistic heritage provide convincing evidence that ultimate teaching methods aimed at the effective solution of educational problems confirmed its status of the leading arts centre in Europe in the XIX century.

Keywords: Jan Tysiewicz, the Vienna Academy of Fine Arts, leading educational establishment of the state, educational process, correspondence, graphics and paintings.

Ларыса Купчынска

ВКЛАД ЯНА ТЫСЕВИЧА В ИЗУЧЕНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВЕНСКОЙ АКАДЕМИИ ИСКУССТВ

Статья посвящена деятельности Яна Тысевича, живописца и графика западноукраинских земель XIX в., который в силу определенных обстоятельств присоединился к изучению традиций австрийской художественной школы. На основании эпистолярного и художественного наследия художника проанализированы его вклад в раскрытие специфики учебного процесса Венской академии искусств в конце 1830-х — начале 1840-х гг. Они подчеркивают концептуальную позицию ее руководящего и профессорского состава, которая сводилась к сочетанию практических и теоретических занятий, а также максимальной загрузки студентов, создание между ними здоровой конкуренции. Выступают убедительным свидетельством того, что оптимальные методы обучения, направленные на эффективное решение воспитательных задач, в XIX в. предоставили ей статус ведущего художественного центра Европы.

Ключевые слова: Ян Тысевич, Венская академия искусств, ведущее образовательное учреждение государства, учебный процесс, эпистолярий, графические и живописные произведения.



Олег РУДАК

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ДУХОВНИХ ТА АРХІТЕКТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ ЦЕРКОВНОГО ІНТЕР'ЄРУ ПРИКАРПАТТЯ В ХХ СТОЛІТТІ

Висвітлено чинники, які вплинули на розвиток церковного інтер'єру Прикарпаття в ХХ столітті. На основі зібраного матеріалу окреслені основні етапи розвитку та становлення церковного інтер'єру, виокремлено провідних митців та мистецькі об'єднання в галузі церковного монументального живопису. Проаналізовано специфіку та особливості розвитку духовних та архітектурно-мистецьких традицій церковного інтер'єру.

Ключові слова: церковний інтер'єр, храм, тенденція, традиція, Прикарпаття.

Церковне мистецтво ХХ ст. є малодослідженим. Особливе місце посідає проблематика, пов'язана із церковним інтер'єром. Впродовж ХХ ст. церковне мистецтво в Україні загалом, і на Прикарпатті зокрема, мало певні історичні передумови.

Мета статті — окреслити особливості розвитку духовних та архітектурно-мистецьких традицій церковного інтер'єру, вплив суспільно-релігійних змін на сакральне мистецтво Прикарпаття в ХХ столітті.

Сакральна архітектура за своєю природою унікальна, її генезис та розвиток мають тисячолітню історію, вона є важливим носієм національної духовності, традицій, культури та мистецтва українського народу. У мистецтвознавчій літературі є ряд публікацій, у яких окреслюється дотична до нашої теми проблематика. Серед них статтях Обідняка М. «Проблеми ідентичності національного в новій церковній архітектурі України», де автор з'ясовує, що національні особливості та традиції великою мірою формуються природним середовищем та типом народної ментальності, як об'єктивними чинниками, так і суб'єктивністю історичного життя та зовнішньополітичних умов [6, с. 78—90]. Дослідження Сидора О. «Витоки і трансформація традиції українського сакрального малярства», Борош Б. «Архітектурно-стилістичні особливості мурованих церков Галичини кінця XIX — початку ХХ ст.» розкривають особливості сакрального мистецтва, його розвиток і трансформацію в храмах Прикарпатського регіону кінця XIX — початку ХХ ст. [8; 1, с. 181—191]. У розвідці Гавловської К. «Сакральне мистецтво української діаспори кінця XIX—XX століття» з'ясовуються особливості розвитку сакрального мистецтва, його традицій у східноєвропейських країнах кінця XIX—XX століття [2]. А також ряд інших напрацювань, які допомагають у дослідженні нашої теми [7; 9; 10].

Особливий етап розвитку церковного мистецтва на Прикарпатті припадає на початок ХХ століття. Він, передовсім, пов'язаний з утворенням цілого ряду українських художніх товариств, церковних об'єднань загальнокультурного характеру, створенням потужних архітектурно-будівельних компаній тощо. Серед інституцій, які працювали над становленням української новітньої церковної культури, слід назвати Львівську політехніку. Та дуже важливе значення в розвитку церковного мистецтва мало призначення папою Левом VIII митрополитом Галицьким і Львівським Андрея Шептицького. Властиво, — церковне та культурне життя починає рухатись у дуже чіткому українському національному напрямку. У сфері церковного мистецтва

митрополит стояв на позиціях збереження і примноження українських народних традицій [4, с. 440—446].

Розвиток церковного мистецтва на початку XX ст. у західноукраїнських землях проходив в складних політичних умовах, коли Галичина входила до складу Австро-Угорської імперії (до 1918 р.). Українська церква, як і церковне мистецтво, розвивалось тут дещо в сприятливіших умовах, ніж на сході. Найбільш інтенсивне храмове будівництво у Галичині велось наприкінці XIX — на початку XX століття. Для прикладу, лише у Львівській єпархії в 1882—1918 рр. було збудовано понад 300 мурованих греко-католицьких церков [1, с. 181—191]. За стилістикою вони всі були різні. Так значна кількість мурованих храмів належить до течії «традиціоналізму», який застосовувався народними майстрами. Окремо виділяють регіональну особливість оздоблення тернопільських храмів, чільний портал яких містить фрески або мозаїки ікон: церква св. Кузьми і Дем'яна в Забойках Козлівського деканату (1897 р.); церква Неустанної Помочі Пр. Богородиці в Двуріччі Микулинецького деканату (1905 р.); церква Введення в Храм Пр. Богородиці в Бернадівці Теребовлянського деканату (1882 р.). Поширення набуває також напрям «історизму». Саме в мурованих церквах Прикарпаття цей стиль проявляється в кількох напрямках, перший і основний з яких є неороманський. Пірамідальний неороманський дах на хрещатій споруді знайшов чимале розповсюдження серед галицьких церков: Воскресіння Господнього в Шибалині Бережанського деканату (1904 р.); св. Миколи в Серединках Микулинецького деканату (1910 р.); Успення Пресвятої Богородиці в Товщеві Винницького деканату (1910 р.); Покрови Пресвятої Богородиці в Чернеліві Руському Тернопільського деканату (1912 р.); Церква св. Миколи в Буську (1914 р.).

Паралельно з «історизмом» з кінця XIX ст. розвивається «еклектика», яка, синтезуючи класичні форми, все більше надає їм українські риси. Для прикладу можна назвати церкву св. Михайла в Рудниках Миколаївського деканату (1885 р.), яка вдало поєднує неороманський стиль та київське бароко. Цікавий твір цього напрямку — церква Мироносиць у Болехові (1899 р.). Тут поєднані елементи необароко та неороманського стилів. У цей час були храми, що поєднували в собі елементи, притаманні більше для українських дерев'яних церков. Як приклад, можна виділити: церква Перенесення Мощів св. Миколи в Поточанах Нараївського деканату (1902 р.); церква св. Йосафата в Дев'ятниках Стрілиського деканату (1904 р.); церква св. Івана Богослова в Озерянці Зборівського деканату (1905 р.); церква св. Миколи в с. Болотня Нараївського деканату (1912 р.). Усі ці церкви побудовані в одному стильовому вирішенні: хрещатий план з восьмибічними раменами, прототипом яких були конхи, по периметру яких йшли піддашшя; банька невеликих розмірів врізається в плоске завершення даху головної нави; півциркульний фриз по периметру [1, с. 181—191].

З кінця XIX ст. в архітектурі Галичини утверджується стиль модерн. На початку XX ст. цей стиль завоював велику популярність, що привело до створення його національних варіантів. В Галичині, як і в усій Україні, це був український модерн. Його утвердження пов'язане з іменами таких архітекторів як Юліан Захарієвич, Іван Левинський, Олександр Лушпинський, Василь Нагірний, Казимир Мокловський та інші. Цей стиль розвивався у двох напрямках. Перший напрямок, яскравим представником якого був В. Нагірний, спрямований на використання і творче переосмислення мистецьких традицій Київської Русі та Візантії, що зближувало його зі світобаченням архітекторів Наддніпрянської України. За проектами В. Нагірного побудовано більш як 200 церков [2], в яких він поєднав візантійські традиції на хрещатобанному об'ємно-планувальному вирішенні з класицизмом та елементами галицької народної архітектури. Крім проектування і будівництва церковних споруд увага приділялася оформленню інтер'єрів. З дерева робили ківоти, іконостаси, вівтарі, образи, процесійні хрести, сповідальниці. Розвивались різні види золотарства. Виготовлялись плани церков, каплиць, а також малі форми для інтер'єрів церков.

Основною сферою діяльності архітекторів цього напряму була культова архітектура. До побутових споруд вони звертались рідко. На противагу першому, другий напрямок стилю українського модерну в архітектурі відзначався широким використанням керамічних оздоб. Він орієнтувався на творче переосмислення і застосування мотивів гуцульського і бойківського народного мистецтва. Цей напрямок представлений творами таких митців як І. Левинський, О. Лушпинський, Т. Обмінський та інші. При архітектурному проектуванні вони розробили цілий спектр орнаментальних схем цього стилю. І. Левинський в кінці XIX ст. організував у Львові будівельну фірму, до якої входили, зокрема, ке-

рамічна фабрика кахлевих печей і майоліки, фабрика штучного каміння, фабрика столярських і теслярських виробів тощо. Навколо цих закладів митець згуртував талановитих художників і скульпторів. Цікавим прикладом є комплекс монастиря Сестер-Василіянок української греко-католицької церкви у місті Івано-Франківську, арх. І.І. Левинський, О.О. Лушпинський, 1913—1914 рр., де автори спробували більш активно внести в композицію інтер'єру та екстер'єру, поряд з місцевими, уже випробувані форми і такі, що розроблялись в Центральній Україні, — трапецiйні вікна і двері, дерев'яне різьблене оздоблення. Таким чином, І. Левинський заклав добру основу для втілення в життя своїх проектів та утвердження національного стилю в архітектурі. При проектуванні різних споруд І. Левинський широко використовував, зокрема, декоративний гуцульський стиль та кераміку. Використання «гуцульського колориту» в архітектурі Галичини є великою заслугою митця [2].

В XIX — першій половині XX ст. значного розвитку набула й народна дерев'яна архітектура. Особливо цікаві й своєрідні зразки дерев'яного будівництва появились тоді в Карпатах, де житлові споруди й церкви мають (в окремих етнографічних регіонах) певні відмінності. На території Прикарпаття можна виділити гуцульський і бойківський типи архітектури, стильові особливості яких найяскравіше проявляються в церковних будівлях. У них вдало поєднуються традиції українського монументального будівництва з місцевими рисами народного будівництва та навиками народних майстрів.

В галузі монументального церковного мистецтва в той час успішно працювали Т. Копистинський, К. Устиянович, А. Пилихівський, С. Томасевич, Т. Терлецький, Я. Пстрак, Ю. Панькевич та їх послідовники [4, с. 440—446]. Щодо художньої орієнтації, то в переважній більшості живописці кін. XIX — перших років XX ст. у своїх станкових та монументальних працях опирались на академічні засади, притаманні західноєвропейській культурі. Зазначимо, що до поч. XX ст. церковні розписи перебували під впливом західної традиції, як з боку орнаментики, так і фігурних академічних зображень. Саме такий стилістичний напрям протримався, поряд з іншими, до1940-х років [3, с. 151].

Що стосується церковного інтер'єру, то він об'єднує цілу низку об'єктів, які органічно сприймаються лише в середовищі церковного простору: іконостас, бічні вівтарі, престол та облаштування вівтарної частини, тетрапод, патериці й хоругви, система настінних розписів [10]. Це зумовлено літургійними вимогами та традицією. Зміни в церковній політиці, суспільні настрої, естетичні смаки громад, поява нових художніх стилів постійно вносили корективи в традиційні інтер'єри. В кінці XIX ст. суттєво змінюється характер облаштування інтер'єрів церков Прикарпаття. Наявність традиційних і нових частин облаштування в обов'язковому порядку регламентувалася розпорядженнями церковної влади. Таким чином, складається своєрідний спосіб поєднання традиційних форм церковного оздоблення з новими типами обрядових об'єктів. Слід зазначити, що в Прикарпатському регіоні паралельно співіснували кілька художніх напрямів церковного живопису й різьби, які іноді доповнювалися й перепліталися. У сільській місцевості розвивалася творчість народних майстрів. Частина з них орієнтувалася на давні зразки, які при цьому дуже спрощувалися. Крім того, у Прикарпатському регіоні, особливо на Покутті, довго зберігалася барокова стилістика. Втративши експресивну динаміку та складну символіку художньої мови, цей напрямок зберіг зовнішні риси при побудові композицій, у яскравих барвах живопису, багатстві декоративно-орнаментальних прикрас [10].

Серед митців-новаторів цього періоду в монументальному малярстві України виділяється Петро Холодний. Він створив настінні розписи для фасаду церкви св. Миколая у Львові (1924 р.), відновив розписи на фасаді церкви св. Онуфрія, монастиря василіан у Львові (бл. 1924 р.), розписав церкву с. Мражниця біля Борислава на Львівщині (бл. 1924 р.), створив настінні розписи каплиці Святого Духа греко-катололицької духовної семінарії та Богословської академії у Львові. Створив низку ікон у церквах Воздвиження Чесного Хреста у селі Раделичі, Покровській церкві колишнього села Холоїв (тепер Вузлове). Також ікони в церквах сіл Мражниця біля Борислава, Борщевичах та Зубреці [7]. Петро Холодний виявився одним із тих, чия творчість переконливо ілюструє ідейно-естетичні орієнтири українського модерну в ділянці релігійного малярства. Тут він продемонстрував також уміння поєднати тенденції мистецького розвитку нового часу з традиціями української духовної культури. Традиція ж полягала для нього, насамперед, у збереженні духовної сутності того естетичного ідеалу українського народу,

що складався упродовж століть [4, с. 440—446]. Прослідкувати духовні особливості розвитку церковного інтер'єру в другій половині XX ст. на території України є практично неможливо. Але в діаспорі ситуація була дещо кращою.

У XXI ст. українська церковна архітектура і монументально-декоративне мистецтво спирається на архітектурний і мистецький (планувальні, конструктивні, композиційні, колористичні) стереотипи, сформовані в Україні у XIX — на поч. XX ст. [2]. Консерватизм, стриманість та інертність є характерною рисою українського церковного мистецтва. До певної міри — це вияв тактики національного самозбереження, якої доводилося дотримуватись українцям в експансивних суспільно-політичних середовищах. Водночас, причина цього криється в тривалій зупинці розвитку сакрального мистецтва в Україні, зв'язок з яким завжди був орієнтиром для українського зарубіжжя [2]. На початку XXI ст. архітектурне середовище спрямовується у руслі постмодерністичних тенденцій. Художньо-образні особливості цієї стильової системи нерідко базуються на інтерпретованих елементах історичної й етнічної спадщини, при цьому важливим є застосуваня ультрасучасних матеріалів і технологій.

Заслуговує на увагу основна маса творів, що їх зустрічаємо у християнських храмах на території України кінця XX ст., не залежно від конфесії чи регіону, однак вони хибують на одне — церковні митці прикривають власну безсилість, незнання, нещирість, інертність, обираючи витоптану стежину візуальних штампів, заяложених форм та символів, які безпідставно називають традицією [9].

Пошук національних особливостей в архітектурі та інтер'єрі — питання не нове. Активно до цих проблем в Європі і в Україні зверталися в кінці XIX — на початку XX століття. Сьогодні по-новому це питання розглядається у зв'язку з новим церковним будівництвом та проблемами пошуку національної ідентичності сакрального символу, який в Україні, як і на початку XX ст., реалізується переважно у двох напрямах: перший використовує мотиви українського бароко, другий — феномен народної архітектури. Навіть сьогодні, коли архітектура є сучасною, вона базується на традиціях, канонах, досягненнях минулого. Подальший розвиток не можливий без урахування попередніх відкриттів, бо минуле — це як фундамент, і його врахування є обов'язковим для майбутнього розвитку культової архітектури.

Національні особливості великою мірою формуються як природним середовищем та типом народної ментальності, як об'єктивними чинниками, так і суб'єктивністю історичного життя та зовнішньополітичних умов [6, с. 78—90]. Об'єктивні чинники: географічні та природно-кліматичні умови середовища; психоемоційні особливості народу (ментальність); природно-економічні та ресурсні основи господарства; соціально-етнічна структура народу та нації (наявність нацменшин, субетносів). Суб'єктивні чинники: суспільно-політичний лад та історичні умови життя (впливи, контакти); особливості матеріальної та духовної культури (жанри мистецтва, обрядовість); природно-ресурсна специфіка народногосподарської зайнятості (аграрна, промислова); соціально-етнічні тенденції культури (зближення, відособлення). Усі ці особливості формують так звану «картину духовности» як цілісної характеристики ідентичного в ментальності народу.

За визначенням належності до архетипів духовності українці здебільшого належать до народів з яскраво вираженим ідеалом образно-чуттєвої моделі світосприйняття — поетично-інтуїтивним або матримоніальним. За визначенням належності до соціотипу українці в своїй етнічній цілості належать до етико-інтуїтивних інтравертів [6, с. 85—90]. Україна завжди була межовою зоною і транзитно-перехідною територією культури та політики багатьох рас та цивілізацій Євро-Азійського мегаконтиненту. Тому не дивно, що в Україні надовго прижилися (як домінуючі та стали традиційно-класичними) візантійський, бороковий та модерністичний церковні стилі в архітектурі, в символ яких закладено ідею самореалізації через історизм або традиціоналізм.

Однією з найважливіших проблем сучасного церковного мистецтва є проблема відношення сучасного церковного мистецтва до традицій. Питання «Наскільки сучасне церковне мистецтво є традиційним?» залишається відкритим. Наскільки воно може бути традиційним чи, відповідно, новаторським? Слід розрізняти два визначення, які в наш час вживаються синонімічно. Це — церковне мистецтво і сакральне мистецтво. Церковне — те, яке створене й представлене у храмі, сакральне ж мистецтво розвиває метафізичні та релігійні теми, однак призначене воно не обов'язково для храму й не обов'язково для певного наперед визначеного кола глядачів. Тому сакральне мистецтво може бути дещо вільнішим від впливу традицій. Сакральне

мистецтво — поняття ширше, тоді як церковне більш конкретно передбачає своє призначення.

Розглядаючи сучасний стан українського церковного мистецтва, ми бачимо, що часто розуміння традиції обмежується підходом — художник творить образи, стилізуючи їх. Є гарні зразки того, як переосмислена традиція стає ґрунтом для вдалого й переконливого церковного мистецтва.

Отже, можна констатувати, що в період кінця XIX—XX ст. на Прикарпатті прослідковувалось переплетення різних стильових напрямків, які умовно поділяють на: традиціоналізм (одно-, дво-, тридільні базиліки, та однокамерні церкви з регіональними особливостями фасаду); історизм (використання стилів неороманського, неоренесансу, необароко, неокласицизму в більш або менш чистому вигляді); еклектику (використання стилів неороманського, неоренесансу, необароко, неокласицизму в змішаному вигляді, часто з додаванням елементів національного орнаменту); модерн (прагнення ввести нові нетрадиційні форми). В кінці XIX ст. суттєво змінюється характер облаштування інтер'єрів церков Прикарпаття. Це зумовлено змінами в церковній політиці, суспільних настроях, естетичних смаків громад, появою нових художніх стилів. Таким чином, виник своєрідний спосіб поєднання традиційних форм церковного оздоблення з новими типами обрядових об'єктів та з новаторським підходом до цього поєднання.

1. *Бобош Г.* Архітектурно-стилістичні особливості мурованих церков Галичини кінця XIX — початку XX ст. / Г. Бобош // Історія релігій в Україні. Праці XII-ї міжнародної наукової конференції. — Т. II. — Львів, 2002. — С. 181—191.
2. *Гавловська К.* Сакральне мистецтво української діаспори кінця XIX —XX століття / К. Гавловська // Актуальні питання культурології: Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології РДГУ. — Рівне, 2010. — Вип. 10.
3. *Голубець М.* Іван Труш / М. Голубець // Література і Мистецтво. —Львів, 1941. — № 4. — С. 48—50 ; Літературно-науковий вісник. — Т. IV.— Львів, 1898.— С. 151.
4. *Нога О.* До історії розвитку українського церковного малярства Галичини (1900—1920 рр.) / О. Нога // Народознавчі зошити. — 2009. — № 3—4. — С. 440—446.
5. *Нога О.* Український стиль в церковному мистецтві Галичини кін. XIX — поч. XX ст. / О. Нога. — Львів : Українські технології, 1999.
6. *Обідняк М.* Проблеми ідентичності національного в новій церковній архітектурі України / М.М. Обідняк // Архітектура: зб. наук. пр. — Львів : Львівська політехніка, 2004. — № 505. — С. 78—90.
7. *Глембоцька Г.* Петро Холодний / Г. Глембоцька. — Електронний ресурс. Режим доступу: URL: http://www.lvivcenter.org/uk/lia/person-description/?ci_personid=37.
8. *Сидор О.* Витоки і трансформація традиції українського сакрального малярства / О. Сидор. — Електронний ресурс. Режим доступу: URL: http://artarsenal.in.ua/news-617.html.
9. *Філевич М.* Геть традицію? / М. Філевич. — Електронний ресурс. Режим доступу: URL: http://iconart.com.ua/ua/articles/54.
10. *Чуйко О.* Інтер'єри храмів українців Прикарпатського регіону кінця XIX — першої половини XX століття/ О. Чуйко. — Електронний ресурс. Режим доступу: URL: http://lgiki.com.ua/uk/forum/inter'ieri-hramiv-ukrayinciv-prikarpatskogo-regionu-kincya-hih-pershoyi-polovini-hh-stolittya.

Oleh Rudak

ON PECULIARITIES OF THE DEVELOPMENT OF CLERICAL AND ARCHITECTURAL TRADITIONS OF THE CHURCH INTERIORS IN THE PRECARPATHIAN REGION THROUGH XX c.

The article has thrown some light upon the factors that influenced the development of church interiors of the Precarpathian region through XX c. The main stages in the development and formation of the church interiors have been described. Leading artists and artistic groups in the sphere of the clerical monumental art have been distinguished. Peculiarities as for the development of clerical and architectural traditions of the church interiors have been put under analysis.

Keywords: church interior, tendency, cathedral, tradition, Precarpathian region.

Олег Рудак

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ДУХОВНЫХ И АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ ЦЕРКОВНОГО ИНТЕРЬЕРА ПРИКАРПАТЬЯ В XX ВЕКЕ

В статье отражены факторы, которые повлияли на развитие церковного интерьера Прикарпатья в XX веке. На основе собранного материала очерчены основные этапы развития и становления церковного интерьера, выделены ведущие художники и художественные объединения в отрасли церковной монументальной живописи. Проанализирована специфика и особенности развития духовных и архитектурно-художественных традиций церковного интерьера.

Ключевые слова: церковный интерьер, храм, тенденция, традиция, Прикарпатье.



Марія БАГЛАЙ

СКОТАРСЬКІ МОТИВИ В ЛІТНІЙ ОБРЯДОВОСТІ ВОЛИНЯН ЖИТОМИРЩИНИ

На основі польових матеріалів з Житомирщини розглянуті скотарські мотиви, притаманні звичаям та обрядам літнього циклу народного календаря. Виокремлений комплекс захисних обрядових дій та апотропейних засобів для збереження домашньої худоби. Наведені приклади різних способів виявлення відьми та повернення викраденого молока.

Ключові слова: скотарські мотиви, народний календар, Волинь, Житомирщина, відьма.

У традиційному господарстві українців віддавна важливу роль відігравала велика рогата худоба. Попри різноманітні прийоми раціональної ветеринарії, народна уява виробила й чимало способів вберегти домашню худобу від «поганого» ока, від відьом тощо. Скотарськими мотивами насичене й річне коло народного календаря.

Мета нашої розвідки — розглянути скотарські мотиви у звичаях та обрядах літнього циклу народного календаря волинян Житомирщини, визначити їхні локальні, загальноволинські та загальноукраїнські риси. Для проведення дослідження залучено польові матеріали автора з чотирьох районів Житомирської області[1], розташованих на південному сході історико-етнографічної Волині.

Хоча порушена тема майже не висвітлена у науковій літературі, фрагментарні відомості з неї можемо почерпнути у науковому доробку дослідників кінця XIX — початку XX ст., а саме в Тадея Стецького [36], Павла Чубинського [34], Івана Беньковського [10; 11], Софії Рокосовської [35], Василя Кравченка [8; 22]. Дещо докладніше висвітлено скотарські мотиви у літній обрядовості волинян у публікаціях сучасних народознавців, зокрема Марини Гримич [17], Інни Пахолок [32], Анастасії Кривенко [23; 24].

Одними з перших свят літнього циклу, обрядові дії яких безпосередньо спрямовані на охорону домашньої худоби від «нечистої» сили, є Зелені свята. У період відзначення Зелених свят волиняни використовували різноманітні апотропейні засоби. Зокрема, напередодні Трійці клечали вхід до хліва осиковими гілками, забивали осикового кілка в порозі, щоб оберегти корів від відьом, які відбирали у них молоко [9, с. 11; 34, с. 185]. «*Кажуть, що то відьма ходить і доїть, то шоб боялася і не заходила, то коло стайні гілочку осики добре причіпити, то вже не прийде*» (с. Крученець Черн.) [5, арк. 2];

«*Коло дверей, коло хліва, де худоба стояла, то ше чіпали осику або на воротах встромляли, то шоб відьма не зайшла. Осика, то шоб ведьми коло хати не ходили*» (с. Стара Олександрівка Черв.) [5, арк. 12];

«*Кілок осиковий забивали [...] в порозі, щоб не зайшла* [відьма] *в хлів, а осика не пустить*» (с. Грушки Вол.-Вол.) [4, арк. 46].

[1] Черняхівського (далі — Черн.), Червоноармійського (далі — Черв.), Володарсько-Волинського (далі — Вол.-Вол.), Баранівського (далі — Бар.).

Зв'язок осики з демонічним світом волиняни пояснюють природою самого дерева. «*То дерево якесь не Боже. Ви собі запримітьте. От вітру нема, а осики листя шелестить. Бо вільха і осика, то грішне дерево, його ніхто не вважає*» (с. Збруї Брод. Лв.)[2] [3, арк. 21]; «*Вона* [осика] *шелестить і не пустить відьму в хлів, щоб корову не видоїла*» (с. Крученець Черн.) [4, арк. 3]. Цікаве народне трактування такого неспокійного стану дерева зафіксував І. Беньковський у селах Заславщини[3]: «Листя тремтить від злості на відьму, котра вбила свою дочку і розчленовані шматки тіла розвішала на гілки всіх дерев, окрім осики» [11, с. 6]. За осикою закріпилася слава «не Божого» дерева, яке постійно тремтить через те, що на ньому повісився Юда [22, с. 25; 35, s. 188]. Зважаючи на те, що осиковим гіллям клечали в Зелену суботу, в день, коли поминають покійних родичів, В. Галайчук припускає зв'язок між тремтінням осики з перебуванням на ній душ померлих [15, с. 410]. За матеріалами А. Кримського зі Звенигородщини осика використовувалася лише для клечання місць утримання худоби, хату не годилося прикрашати цим деревом, «бо хто побачить осичку, то так і знає всякий, що в тій хаті люди напевне бояться мерців» [25, с. 353]. На житомирському Поліссі подекуди заборонялося вносити осику до хати та використовувати для будівництва житла. В етнографічних матеріалах з Полісся у Р. Сілецького знаходимо пояснення: «В хаті все буде труситися, як на осичині, всі будуть лаятися» [33, с. 96].

Предметом клечання господарських будівель, який виконував оберегову функцію домашніх тварин, осика також виступала на Поліссі [17, с. 23; 26, с. 26; 27, с. 114] та Середньому Подніпров'ї [30, с. 287]. Аналогічно осику застосовували як апотропей волиняни північного заходу Волині, проте під час свята Івана Купала. Про цей факт знаходимо відомості в опрацьованих Дмитром Зеленіним записах з Кременеччини: «В ніч на Івана Купала господині затикають в двері хліва, де дійні корови, кілок з осики» [18, с. 277]. Польський дослідник Т. Стецький зауважив, що волиняни «осикове дерево закопували разом з корінням біля дверей хлівів» напередодні Івана [36, s. 106]. Із записів В. Кравченка довідуємося, що в селах Славутського району Хмельницької області господині перед купальським святкуванням клали три осикові поліна коло воріт, а на порозі у хліві серпа [8, арк. 153]. Мешканці Західного Полісся із схожою метою застромлювали біля корови та на воротах гілки осики [31, с. 85].

На Волині, як і на інших українських теренах, частотними є бувальщини про виявлення відьми під час викрадення молока. Прикметно, що на Житомирщині вони нерідко стосуються саме Зелених свят:

«*Я помню, це на Трійцю так вже ввечері видоїла корову так як треба. Уранці виходжу доїть рано […]: як я до цеї корови — до неї торкнуться не мона. І отака жаба, як долоня, сидить коло порога. Одмела її… Як я цю корову доїть — я не можу приступить: б'є, вим'я сперте […]. Шо робить? Свято — не свято, а тут бабка ше була жива* [тепер] *покійна […] да я їй розказую, шо це така жаба була коло порога […]. А вона каже: «Треба було узять сокиру і одрубать їй лапу хотя, да й побачити, хто це». А хто його знає? Та поговорила, поговорила бабка, пройшло […]*» (с. Грушки Вол.-Вол.) [4, арк. 42];

«*В нас такий дід був. Мені це так розказував: «Сусідка моя вобше, кажуть, вєдьма. А я не вірив. [….] на Трійцю ж люди до церкви йдуть […], я думаю, сяду у хліві таки зловлю цю відьму». Сів там в хліві, там ховався. Каже: «Чую, у відро доїться корова моя. Я тихенько, думаю, зловлю» […] «Як я […] вже ловить — нема нікого, не доїться, ні відра нема, тілько жаба плигáє. Я цю жабу — да одрубав передні лапки […] да […] пустив. Коли дивлюся, каже, а в мене на дереві сидить моя кума. На дерево вискочила. І вже рве плаття і замотує […] цю руку, то я скоренько… — Дід тоже, видно, знав. — Я, — каже, — за пояса (бо колись з поясами ходили), да цього дерево — раз — і подв'язав» […]. Вона вже, бачу, кров'ю шавить, то я догадався. То вона стала проситься: «Архипко, кумцю, до смерті не пойду ні до кого, тілько зсади, бо люди йдуть до церкви. Дорога, люди йдуть до церкви, побачать, шо це я вєдьма». То я, каже, розв'язав. Вже, каже, я не возьму нічиє молока […]. І більше не пошла, не доїла*» (с. Новопіль Черн.) [4, арк. 108].

---

[2] Подано скорочено адміністративну одиницю — Бродівський район Львівської області (далі — Брод. Лв.).

[3] Сучасні терени Ізяславського району Хмельницької області.

На Галицькій Волині підстерігали відьму за допомогою осикової кори: нею накривалися і чатували, поки відьма прийде до корови [24, с. 49]. Після викриття лиха жінка переставала завдавати шкоду, оскільки боялася публічного розголосу.

Окрім використання осикової атрибутики, волиняни Житомирщини вдавалися до багатьох інших апотропейних засобів. Зокрема, татариння, яким клечали на Зелені свята хати, кидали і до хліва, «*щоб молоко зовсім не пропадало*» (с. Крученець Черн.) [5, арк. 5]; у суботу перед Трійцею клали сокиру або серпа чи освяченого ножа коло порога у хліві, щоб корова переступила, а відьма не зайшла (сс. Івановичі, Стара Олександрівка Черв., с. Крученець Черн.,) [4, арк. 20, 34; 5, арк. 40]; обсипали хліва освяченим на Маковея маком-видюком (с. Грушки Вол.-Вол., с. Новопіль Черн.) [5, арк. 15, 35], при цьому приговорювали: «*Коли відьма мак збере, тоді молоко забере*» (с. Крученець Черн.) [4, арк. 8]; чіпляли на хвоста корові червону нитку (с. Грабняк Вол.-Вол., с. Суємці Бар.) [5, арк. 23, 58]. На Поліссі зазвичай схожі обрядові дії виконували після прочитання відповідних замовлянь. Зокрема, низку таких молитов-замовлянь у північних районах Житомирської області записав Микола Гладкий [16, с. 41].

Якщо відьма все ж відібрала молоко, мастили корові вим'я часником (с. Стара Олександрівка Черв.) [5, арк. 12]; обкурювали її підпаленим зіллям, освяченим на Зелені свята, чи кропили свяченою водою (с. Вільськ Черн.) [5, арк. 44, 46].

Особливу увагу варто приділити звичаю плести напередодні Зелених свят для великої рогатої худоби оберегові вінки. Як зазначає І. Пахолок, цей звичай у різних місцевостях України мав відмінну часову приуроченість. Якщо в зоні Сколівської Верховини вінками прибирали на Юрія, то далі на південний захід Українських Карпат — на Трійцю [32, с. 581].

На південному сході Волині вказаному скотарському звичаю передував виявлений на Житомирщині обряд «викрадення» худоби з хліва. У перший день Зелених свят удосвіта пастухи або діти підліткового віку виганяли худобу на пасовисько потайки від господарів:

«*О, то в нас був дуже інтяресний обичай. То було так, шо крали корову з хліва. То крадуть ті, шо пасуть, ше тако часом скажуть, там, не замикайте хліва, бо будемо красть корову. То на Тройцю, то тако рано, коли треба гнать пасти корову. То вже коли напасуть, то вже надівають віночка, то треба заплатить*» (с. Грушки Вол.-Вол.) [5, арк. 17];

«*Я й сама колись таке робила. Рано вставала і йшла до сусідів, одних, других, відв'язувала корови і гнала їх пасти. То треба зранку робити, але сусіди знали, бо то був такий обичай. Потім корови додому йшли з віночками, плела із всяких квіток і закладала їм на роги, і так йшли. То завсіди давали мені конфетки, пряники, було, шо навіть гроші*» (с. Новопіль Черн.) [5, арк. 34];

«*То така була троха забава, бо пішла одну забрала корову, а ше пішла і в других сусідів забрала та й пасла, а сама плела вінки, шоб на роги наложити, а за ті вінки мені платили викуп*» (с. Івановичі Черв.) [5, арк. 37].

Допоки корови паслися, пастухи плели віночки з польових квітів: ромашок, волошок, маку, дзвіночків тощо [5, арк. 23, 34, 37, 40]. Виплетені вінки закладали дійним коровам на роги і так гнали їх додому. Господиня виходила до воріт зустрічати та оцінити якість виконання виробу, який виступав апотропейним засобом для корови від відьми. Зазвичай діти отримували смачну винагороду (пряники, цукерки), якщо господар багатий, то гроші, а якщо пастухи старшого віку, давали ще й могорич [4, арк. 65, 78; 5, арк. 17, 23, 40, 44]. «*Пастухи приганяють додому, да й тоді платять гроші. Як пригнали корову з вінком, да треба гроші хазяїнові заплатить за вінка*» (с. Івановичі Черв.) [4, арк. 78]. Якщо господарі відмовлялися давати викуп, то пастухи лякали їх тим, що до хвоста корови прив'яжуть камінь, щоб хазяйка отримала по голові, коли буде доїти [32, с. 582].

Вінок зберігали у хліві біля худоби до наступних Зелених свят (коли з'являвся новий, то минулорічний спалювали), оскільки вважали, що він не допустить до корови відьми та вбереже від «поганого» ока. «*Вінки […], щоб корова звіртала в подвір'я*» (с. Стара Олександрівка Черв.) [4, арк. 29]; «[Вінок] *тако коло хліва. Часом на хліві, як є цвяшок десь, то повісить […]*» (с. Новопіль Черн.) [4, арк. 65].

Записаний в селах Житомирщини звичай «викрадати» корови у перший день Зелених свят не має більше аналогів на території історико-етнографічної Волині. Водночас прикрашання худоби вінками по-

ширене у тих етнорайонах України, яким притаманне вигінне скотарство, і різниться хіба локальними особливостями. Зокрема, спорадично побутувало таке прикрашання й на північному заході Волині: «*На Зелені свята, точно пам'ятаю, то колись наша баба казала, ще баба стара, що корові вінка плели. Ше збирали квітки, синенькі такі, черевички, козлики [...]*» (с. Жабче Горох. Влн.)[4] [2, арк. 181];

«*Ми в лісі пасли, то наплетем, бо в лісі квіти всякі, то вже як додому женем, то вже корови з віночками. То як нас вивезли в Лопатинський район, село Миколаїв, то там ми таке робили. То тепер Радехівський район*» (с. Хоробрів Сок. Лв.)[5] [6, арк. 84].

На Бойківщині зазначений звичай набув урочистого характеру, оскільки хід худоби додому у вінках супроводжувався традиційними піснями — «ладканками» [20, с. 39; 13, с. 121]. Вінки бойки закладали коровам в задушну суботу перед Зеленими святами, коли ті поверталися з пасовища. Таким чином убезпечували добре розведення худоби в господарстві [19, с. 46]. На теренах української частини Буковини пастухи-хлопці здійснювали даний звичай у Нявчину середу. У відповідь отримували від господаря нову сорочку [21, с. 252].

Вибір рослин для плетення вінка зумовлений особливістю навколишньої природи на території виконання обряду. До прикладу, на Старосамбірщині «кожній корові на роги в'язали вінок з липи, чи з трепети, чи з ліски [...]» [14, с. 174]; «маїли худобу з липи і березини — [а]би добре доїлася» [32, с. 581].

Доцільно зауважити, що збережений звичай давній за своїм походженням. Як зазначає Роман Кирчів, звичай прикрашати корів вінками та виконувати при цьому відповідні пісні є складовою частиною циклу русальних обрядів, спрямованих на охорону худоби від злих сил, забезпечення її здоров'я та доброго удою. Міркування дослідника ґрунтуються на тому, що ще й донині бойки п'ятницю перед Зеленими святами називають «русавна п'ятниця» [20, с. 38].

Скотарська тематика виразно виявляється і в звичаях та обрядах, приурочених до дня Івана Купайла. Це, зокрема, день особливої активності відьом. На Житомирській частині Волині нерідко можна почути бувальщини чи оповідки, як удосвіта на Івана «лиха» жінка ходила межами і збирала у дійницю цідилком росу: «*То ті баби, що знали таке, то ходили врано по межах і збирали цідилком росу, то мій чоловік бачив одну в нас на межі*»; «*Колись мені мама розказували, як єдна баба збирала росу. Рано на Івана виходила та баба на межу, вбрана но в одну полотняну сорочку, і під ту сорочку росу збирала. Росу збирала, і в теї людини, в котрої вона була на межі, вже не було молока, то так вона молоко одбирала. То була відьма*» (с. Новопіль Черн.) [5, арк. 31, 34]. Свого часу фіксував такі розповіді на Житомирщині й В. Кравченко: «Як відьма росу збирала до сход-сонця на Івана Купала, то вона махає цідилкою да в дойницю щавлює, да каже: «Моя цідилка бере половинку» [22, с. 60]. Побутують такі уявлення і на теренах Західної Волині: «Баба з внучкою поприв'язували тако фартушки і входять в ліс, і тако руками фартушки задирають [росу збирають]» (с. Перемиль Горох. Влн.) [23, с. 173]. Зібрану росу відьма додавала своїй корові до пиття або ж окроплювала чи обмивала їй вим'я [29, с. 585]. Роса у даному разі має безпосередній зв'язок із молоком (На це вказують і народні замовляння: «Приспоряй, Господи, Божу росу, щоб коровки доїлися» [13, с. 471]). Опісля господарі помічали, що корова втрачала або давала молоко з кров'ю. Волиняни у таких випадках вдавалися до різних способів повернення відібраного. Найпоширенішими вважаються такі: обкурювали корову свяченим на Зелені свята зіллям та кропили свяченою водою; цідили молоко на серп; виливали молоко на протічну воду; варили цідилко, проколене голками [29, с. 586]. Для прикладу, записи з Житомирщини: «*Но я ходила до бабки, аж в Черняхов їздила. Та бабка дала мені зілля, свяченої води. «Йди [...], корову попирскай і зіллєм обкури неї». І вона каже: «Ти тільки додому прийдеш — і та вєдьма прийде до тебе до хати». І точно так було*» (с. Грушки Вол.-Вол.) [4, арк. 45];

«*Є, шо тягнеться молоко. То кажуть, вже на серп треба його цідить*» (с. Клітище Черн.) [4, арк. 60];

«*То таке було, шо тоже кров в молоці [...]. Та якась жінка нараяла. Каже: «Возьми до сход сон-*

[4] Подано скорочено адміністративну одиницю — Горохівський район Волинської області (далі — Горох. Влн.).

[5] Подано скорочено адміністративну одиницю — Сокальський район Львівської області (далі — Сок. Лв.).

ця це молоко з кров'єю да занеси на річку» […]. Навєрно, ше шось підказала, ше якусь молітву прочитать. І каже: «Вилляй це молоко на бігучу воду […]». І він так зробив, і всьо пройшло […]» (с. Троковичі Черн.) [4, арк. 99].

В етнографічних матеріалах, записаних В. Кравченком на теренах південно-східної Волині, знаходимо опис виконання обрядової дії, спрямованої на повернення втраченого молока: «Коли відьма спортить корову, то роблять так: беруть дійницю і йдуть до схід сонця до трьох криниць, з кожної беруть трошки води і в кожну кидають шматок хліба. Йдучи до криниць чи вертаючись не можна оглядатися. Коли оглянешся, то відьма не оддасть молока. Принесеною водою напувають корову» [7, арк. 25]. На Покутті капали молоко хворої корови на розпечене залізо. Вірили, що так відьму пектиме в грудях і вона прийде, щоб позичити якусь дрібницю [28, с. 18]. Згідно з народними уявленнями, після здійснення вказаних дій відьма мучитиметься і більше не завдасть шкоди господарству.

Отже, на основі проведеного дослідження можна стверджувати, що скотарські мотиви займають одне із чільних місць у літній обрядовості волинян Житомирщини. Найбільш яскраво вони виражені в обрядових діях троїцько-купальського періоду. Власне, це час активної діяльності відьом, спрямованої на відбирання молока у корів. Відтак волиняни виробили цілу систему захисних обрядових дій для збереження домашньої худоби.

Загалом матеріали з Житомирщини до теми скотарських мотивів органічно вплітаються у загальноволинську та загальноукраїнську канву інформації з порушеної тематики. Спільна основа скотарських мотивів волинян Житомирщини та українців загалом виражена у виконанні обряду клечання напередодні Зелених свят хліва осикою; прикрашанні корів вінками; виявленні відьми та застосуванні різних способів повернення викраденого молока. Названі обрядові дії здійснювали з метою вберегти, застерегти, відвернути шкідливу магію, спрямовану на зменшення продуктивності домашньої худоби, від якої почасти залежав добробут сім'ї та господарства. Локальною особливістю досліджуваних теренів є обряд «викрадення» корови з хліва вдосвіта на Зелені свята.

Доцільно зауважити, що ще й досі мешканці Житомирщини, які тримають дійних корів, дотримуються більшості з перелічених господарських практик.

1. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка (далі — Архів ЛНУ ім. Івана Франка). — Ф. Р-119. — Оп. 17. — Спр. 281-Е (Польові етнографічні матеріали до теми «Літня календарна обрядовість волинян», зафіксовані студенткою другого курсу Баглай Марією Василівною 4—14 липня 2009 р. у Гощанському та Острозькому районах Рівненської області). — 99 арк.
2. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. — Ф. Р-119. — Оп. 17. — Спр. 330-Е (Польові етнографічні матеріали до теми «Літня календарна обрядовість волинян», зафіксовані студенткою третього курсу Баглай Марією Василівною 5—20 липня 2010 р. у Горохівському районі Волинської області). — 205 арк.
3. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. — Ф. Р-119. — Оп. 17. — Спр. 391-Е (Польові етнографічні матеріали до теми «Літня календарна обрядовість волинян», зафіксовані студенткою четвертого курсу Баглай Марією Василівною 7—10 липня 2011 р. у Бродівському та Радехівському районах Львівської області). — 37 арк.
4. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. — Ф. Р-119. — Оп. 17. — Спр. 496-Е (Польові етнографічні матеріали до теми «Календарний пласт волинської демонології», зафіксовані аспіранткою першого року навчання Інституту народознавства НАН України Кривенко Анастасією Олександрівною 3—15 липня 2013 р. у Черняхівському, Червоноармійському, Володарсько-Волинському районах Житомирської області). — 122 арк.
5. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. — Ф. Р-119. — Оп. 17. — Спр. 512-Е (Польові етнографічні матеріали до теми «Літня календарно-побутова обрядовість волинян», зафіксовані аспіранткою першого року навчання Інституту народознавства НАН України Баглай Марією Василівною 3—12 липня 2013 р. у Черняхівському, Червоноармійському, Володарсько-Волинському, Баранівському районах Житомирської області). — 71 арк.
6. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. — Ф. Р-119. — Оп. 17. — Спр. 513-Е (Польові етнографічні матеріали до теми «Літня календарно-побутова обрядовість волинян», зафіксовані аспіранткою першого року навчання Інституту народознавства НАН України Баглай Марією Василівною 6—16 серпня 2013 р. у Сокальському районі Львівської області та Іваничівському районі Волинської області). — 87 арк.
7. Рукописний фонд Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України (далі — РФ ІМФЕ). — Ф. 15-3 — Од. зб. 216. — 60 арк. (Матеріали до вивчення скотарства на Україні. Звичаї, прикмети, лікування худоби. 1928 р.).
8. РФ ІМФЕ. — Ф. 15-3 — Од. зб. 256. — 192 арк. (Кравченко В. Г. Етнографічні та фольклорні матеріа-

ли: загальний календар. З записів різних збирачів добрав Кравченко В., 1941 р.).
9. *Баглай М.* Звичай клечання у народному календарі волинян: семантико-світоглядний аспект / Марія Баглай // Проблеми збереження, відтворення та популяризації історико-культурної спадщини в контексті діяльності музеїв просто неба: матеріали першої міжнародної науково-практичної конференції: науковий збірник. — Львів, 2013. — Вип. 1. — С. 7—16.
10. *Беньковській И.* Макъ въ народной демонологии на Волыни / Иван Беньковскій // Киевская старина. — 1905. — Т. LXXXIX. — Кн. 4. — Отд. II (Д). — С. 34—36.
11. *Беньковській И.* Осина въ верованияхъ и въ понятіи народа на Волыни / Иван Беньковскій // Киевская старина. — 1898. — Т. LXII. — Кн. 7—8. — Отд. II (Д). — С. 6—8.
12. *Близнак І.* Зелено-святочний звичай у бойківській місцевині — Штуківець / Іван Близнак // Літопис Бойківщини. — 1937. — Ч. 9. — С. 120—122.
13. *Виноградова Л.Н.* Роса / Л.Н. Виноградова, С.М. Толстая // Славянские древности: этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н.И. Толстого. — Москва : Международные отношения, 2009. — Т. 4: П (переправа через воду) — С (Сито). — С. 470—474.
14. *Галайчук В.* Традиційні календарні звичаї та обряди Старосамбірщини / Володимир Галайчук // Записки НТШ. — Львів, 2010. — Т. CCLIX: Праці секції етнографії і фольклористики. — С. 138—178.
15. *Галайчук В.* Осика у віруваннях та обрядовості / Володимир Галайчук // Мала енциклопедія українського народознавства. — Львів, 2007. — С. 409—410.
16. *Гладкий М.* Народні замовляння Ганни Войтенко зі села Велика Рача (на межі з радіоактивно забрудненою зоною) / Микола Гладкий // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження / за ред. С. Павлюка, Р. Омеляшка. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2003. — Вип. 3: У межиріччі Ужа і Тетерева. 1996. — С. 37—48.
17. *Гримич М.* Зелені свята / Марина Гримич // Родовід. — Львів, 1993. — № 5. — С. 21—29.
18. *Зеленин Д.К.* Описание рукописей Ученого архива Императорскагo Русскагo Географическагo общества / Д.К. Зеленин. — Петроград, 1914. — Вып. 1. — С. 277—311.
19. *Зубрицький М.* Народній календар, народні звичаї і повірки, прив'язані до днів в тиждни і до рокових сьвят (Записані у Мшанці, Старомісього повіту і по сусідніх селах) / М. Зубрицький // Материяли до українсько-руської етнольогії. — Львів, 1900. — Т. III. — С. 33—60.
20. *Кирчів Р.* Із фольклорних регіонів України. Нариси і статті / Роман Кирчів. — Львів, 2002. — 351 с.
21. *Кожолянко Г.В.* Етнографія Буковини / Георгій Кожолянко. — Чернівці : Золоті литаври, 1999. — Т. 3. — С. 245—314.
22. *Кравченко В.* Етнографічні матеріали. Зібрані звичаї в селі Забрідді Житомірського повіту на Волині / Василь Кравченко. — Житомир : Робітник, 1920. — С. 109—112.
23. *Кривенко А.* Демонологічний образ відьми в календарних уявленнях волинян / Анастасія Кривенко // Проблеми збереження, відтворення та популяризації історико-культурної спадщини в контексті діяльності музеїв просто неба: матеріали першої міжнародної науково-практичної конференції : науковий збірник. — Львів, 2013. — Вип. 1. — С. 168—178.
24. *Кривенко А.* Осика в традиційних демонологічних уявленнях волинян (на основі польових етнографічних матеріалів) / Анастасія Кривенко // Етнічна історія народів Європи. — Київ, 2014. — Вип. 42. — С. 46—52.
25. *Кримський А.Ю.* Звенигородщина. Шевченкова батьківщина з погляду етнографічного та діалектологічного: відтворення з авторського макету 1930 р. / Агатангел Кримський ; автор передмови А.Ю. Чабан. — Черкаси : Вертикаль, 2009. — 488 с. : іл.
26. *Курочкін О.В.* Відьма в українській міфологічній традиції / Олександр Курочкін // Народна творчість та етнографія. — 1990. — № 4. — С. 23—29.
27. *Кутельмах К.* Русалки в повір'ях поліщуків / Корнелій Кутельмах // Записки наукового товариства ім. Шевченка. — Львів, 2001. — Т. 242: Праці секції етнографії і фольклористики. — С. 87—153.
28. *Кухаренко С.* Худоба в повір'ях і магії селян сучасної України / Світлана Кухаренко // Етнічна історія народів Європи. — Київ, 2008. — Вип. 27. — С. 13—24.
29. *Левкиевская Е.Е.* Отбирание молока / Е.Е. Левкиевская // Славянские древности: этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н.И. Толстого. — М. : Международные отношения, 1999. — Т. 3: К (Круг) — П (Перепелка). — С. 584—588.
30. *Милорадович В.П.* Житье-бытье лубенского крестьянина / В.П. Милорадович // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. — Київ : Либідь, 1992. — С. 170—341.
31. *Пархоменко Т.П.* Календарні звичаї та обряди Рівненщини: Матеріали польових досліджень / Т.П. Пархоменко. — Рівне : Видавець Олег Зень, 2008. — С. 65—97.
32. *Пахолок І.* «Май» («клечання») — головний атрибут Зелених свят (карпатська традиція) / Інна Пахолок // Фортеця (Збірник заповідника «Тустань»). — Львів : Колір ПРО, 2012. — Кн. 2. — С. 574—582.
33. *Сілецький Р.* Звичаї та обряди, пов'язані з будівництвом / Роман Сілецький // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження / за ред. С. Павлюка, Р. Омеляшка. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2003. — Вип. 3. У межиріччі Ужа і Тетерева. 1996. — С. 95—124.
34. *Чубинский П.П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции въ Западно-Русскій край, снаряженной Императорскимь Русскимь Географическимь об-

ществомъ. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные Чубинским П.П. / Павло Чубинський. — Санкт-Петербург, 1872. — Т. III: Народный дневникъ. — С. 185—253.
35. *Rokossowska Z.* O świecie roślinnym wyobrażenia, wierzenia i podania ludu ruskiego na Wołyniu we wsi Jurkowszczyznie pow. Zwiahelskim / Zofija Rokossowska // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej wydawany staraniem Komisyi antropologicznej Akademii umiejętności w Krakowie. — Kraków, 1889. — T. XIII. — Dział III. — S. 163—199.
36. *Stecky T.* Wołyń pod względem statystycznym, historycznym i archeologicznym / Tadeusz Stecky. — Lwów, 1864. — T. I. — S. 104—107.

Maria Bahlay

BEAST MOTIFS IN SUMMER RITUALISM OF VOLHYNIANS IN ZHYTOMYR REGION

This article has been dedicated to cattle motifs typical in the framework of customary and traditional decor of the summer cycle of national calendar. These have been based upon real-life conditions of Zhytomyr region. The complex of protective ritual actions and guard-duties for the preservation of livestock has beenexposed. There have been exemplified various ways in detection of the witches and return of stolen milk.

Keywords: pastoral motifs, folk calendar, Volhynia, Zhytomyr region, witch.

Мария Баглай

СКОТОВОДЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ЛЕТНЕЙ ОБРЯДНОСТИ ВОЛЫНЯН ЖИТОМИРЩИНЫ

На основе полевых материалов Житомирщины рассмотрены скотоводческие мотивы, присущие обычаям и обрядам летнего цикла народного календаря. Выделен комплекс защитных обрядовых действий и апотропейных средств для сохранения домашнего скота. Приведены примеры различных способов выявления ведьмы и возвращения похищенного молока.

Ключевые слова: скотоводческие мотивы, народный календарь, Волынь, Житомирщина, ведьма.



Володимир КОНОПКА

ХЛІБОРОБСЬКІ МОТИВИ В КАЛЕНДАРНІЙ ОБРЯДОВОСТІ

Стаття присвячена проблемі досліджень календарної обрядовості за принципом домінантних мотивів. Особливу увагу звернуто на термінологічну невизначеність поняття «хліборобський мотив». Простежено застосування вченими принципу «мотивів» при дослідженні звичаїв та обрядів. Матеріал можна розглядати як доповнення до вже опублікованих джерел з хліборобських мотивів у календарній обрядовості.

Ключові слова: календарна обрядовість, мотив, тема, хліборобські мотиви.

Однією з головних складових традиційно-побутової культури усіх слов'ян, зокрема й українців, яка надзвичайно сильно вплинула на формування їхньої ментальности, є хліборобство. Дослідник традиційного хліборобства українців Степан Павлюк наголошує: «Вивчення культур минулих епох, а також археологічних пам'яток на етнічній території України засвідчує давність господарських занять — як формотворчої основи традиційної культури певного регіону, окремого етносу. Хліб на території України вирощували, починаючи ще з епохи трипілля. Хліборобство було способом економічного забезпечення господарств і однією із форм творення народної традиційної культури, що органічно пов'язана із матеріальною і духовною сферами життя» [11, с. 3].

З часу публікації монографічного дослідження київських етнологів Володимира Горленка, Івана Бойка та Олексія Куницького [4] та двох монографій С. Павлюка [10; 11], традиційне хліборобство українців висвітлювалося, здебільшого, у наукових статтях та відповідних розділах колективних монографій, насамперед, вказаних дослідників. Проаналізований ними агротехнічний аспект традиційного хліборобства українців становить основу, на яку, поза сумнівом, необхідно спиратися під час дослідження обрядово-звичаєвого супроводу хліборобства на українських етнічних землях, інших теренах Слов'янщини.

Проте, на жаль, більшість сьогоднішніх дослідників календарної обрядовості українців, під час дослідження хліборобської теми у її структурі, ігнорують історичні основи народної агротехніки (наявність різних систем рільництва, побутування сівозмін тощо), не надають належної уваги археологічним джерелам, проте, не оминають можливості спроектувати звичаї та обряди, які побутували у XIX—XX ст., на давніші історичні епохи.

Це є причиною наявності значної кількості викривлень у висвітленні певних етнографічних явищ, неможливості укласти систему з розрізнених фактів, пов'язаних із хліборобськими обрядами. На заваді реконструкції такої системи стає також обмежена джерельна база, яка використовується дослідниками: опертя не на комплексні польові етнографічні матеріали, зафіксовані на основі спеціального квесціонарія на тему «Хліборобська обрядовість українців», а на відомості про хліборобські звичаї та обряди, зафіксовані під час опитування респондентів про всю

календарну обрядовість або ж лише її певний цикл, що призводить до фрагментарності чи поверхневості зібраної інформації. Причиною цього є й опертя на уривчасті опубліковані чи архівні джерела, без належного докладного вивчення традицій конкретних історико-етнографічних районів з метою їхнього подальшого порівняння й виведення на цій основі загальноукраїнських рис обрядовості.

Необхідно наголосити й на іншій крайності багатьох праць, присвячених календарній обрядовості, зокрема тих, які написані зі застосуванням концепту мотивів. Це — намагання пояснити певні звичаї та обряди з позиції лише однієї парадигми (наприклад, «шлюбно-вегетаційної» (головна увага на забезпеченні родючості та плодючості й намаганні провести паралелі з весільною обрядовістю), або ж «поминальної» (переважаючий вплив покійних предків на життя живих) тощо).

Наукова проблема, яку поставлено у пропонованій статті, досі досліджена недостатньо. Адже впродовж тривалого періоду хліборобські мотиви вивчали лише в контексті загального розгляду традиційного хліборобства або ж календарної обрядовості.

Принцип досліджень за окремими мотивами в етнологічній науці утвердився нещодавно. Його впроваджували, насамперед, Наталія Велецька, російський етнолінгвіст Микита Толстой та представники його наукової школи, зокрема Тетяна Агапкіна. Саме ці дослідники у своїх монографіях вперше провели аналіз духовної культури слов'янських народів, виділивши домінантні мотиви [1; 3; 14]. Проте у працях Н. Велецької і Т. Агапкіної наявні й деякі суперечливі моменти. Так, значення аграрних, хліборобських, вегетаційних, скотарських та сільськогосподарських мотивів часто дублюють одне одного (термін «аграрний» включає усі культурні рослини, а «хліборобський» — лише злакові культури тощо). Проте класифікація обрядів і звичаїв, які, по-перше, були поліфункціональними, а, по-друге, для більшості з них домінантним був один із вказаних мотивів, дала змогу визначити семантику багатьох ритуальних дій, систематизувати окремі мотиви у системі календарної обрядовості.

Однією з перших наукових монографій, написаних за принципом мотивів, є дослідження Н. Велецької «Языческая символика славянских архаических ритуалов» [3]. Хоча в цій праці найбільше уваги присвячено поминальним мотивам (авторка надає перевагу означенню «культ предків»), однаково важливими в слов'янській культурі, на думку народознавця, є й «аграрні культи» (ширше — аграрні мотиви). Окреслюючи предмет свого дослідження, російська вчена відзначила такі найголовніші тези: між культом предків і аграрними культами існує органічний взаємозв'язок; ритуали проводів «посланців» на «той світ» визначали формування структури та символіки календарних обрядових циклів; першочергове значення у календарній обрядовості мали поминальні мотиви. Н. Велецька у своїй роботі також спробувала з'ясувати можливі джерела походження звичаїв та обрядів хліборобського характеру, один з її висновків зводиться до того, що «генезис і функціональне призначення багатьох землеробських ритуалів язичницьких слов'ян, трактувалися як обрядовість, що пов'язана з помираючим і оживаючим духом рослинності, мабуть, це походить від відправлення посланців до обожнених предків. Уявлення про «духів хлібного поля» також пов'язане, ймовірно, з духами предків, що відправлялися з цих полів до прабатьків» [3, с. 201].

Нині в російській науці дослідження мотивів найкраще висвітлено у працях Т. Агапкіної. Найбільшої уваги заслуговує монографія «Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл», яка структурована саме за тематичним принципом [1, с. 5—9]. Розділи монографії присвячені окремим мотивам (підрозділи «тема пробудження природи», «тема плодючості й фертильності», «землеробська тема» тощо), у деяких із них проаналізовано декілька мотивів (підрозділи «тема весняного новоліття», «метеорологічна тема» тощо). Означуючи предмет свого дослідження етнолінгвіст відзначає, що він охоплює не лише фольклор: «Прагнення до вивчення суто «свого» матеріалу (чи то фольклорний текст, обряд чи календарна термінологія) неминуче призводило до спотворення загальної картини побутування слов'янського календаря і природи самого явища традиційної культури на компоненти, які формально належать різним дисциплінам» [1, с. 15]. Т. Агапкіна таким чином обґрунтувала принцип використання методів як етнологічних, так і філологічних чи лінгвістичних для дослідження духовної культури (зокрема і мотивів). Дослідниця також формулює власний підхід при дослідженні ка-

лендаря, який носить міждисциплінарний характер: «Якщо тема або сюжет, які нам належить розглянути, втілюються через фольклор, то ми будемо досліджувати переважно календарні паремії і обрядові пісні. Якщо ж тема висвітлюється в традиції мовою ритуалу, то саме його реалії стануть розглядатися в тому або іншому розділі» [1, с. 18].

Аналізуючи лише весняно-літній календарний цикл Т. Агапкіна проводить класифікацію мотивів, зокрема зазначає «для пізньовесняного періоду календаря — в значно більшій мірі, ніж для ранньовесняного періоду, — характерні теми і мотиви, що мають стосунок до господарської сфери» [1, с. 697]. Отож, у ранньовесняному періоді домінантними мотивами, на думку російської дослідниці, виступають вегетаційні, поминальні, натомість у пізньовесняному — аграрні.

В українській етнологічній науці найдосконалішу теорію «мотивів» запропонував львівський етнолог Корнелій Кутельмах. Проте, через низку обставин вона не була зведена у єдину синтетичну працю: теоретичні положення дослідника розпорошені у його тематичних статтях [5; 6; 7; 8]. Свою увагу К. Кутельмах зосередив найбільше на поминальних та аграрних мотивах. Залучивши здебільшого поліський, карпатський та подільський, у меншій мірі — загальноукраїнський матеріал, він розглянув окремі комплекси календарних звичаїв та обрядів, з акцентом на семантиці явищ, їхньому місці у системі загальнослов'янської обрядовості, зв'язку з поховальними та весільними звичаями і обрядами.

Усі мотиви К. Кутельмах звів у певну структуру, підпорядковану основній ідеї: «У широкому обрядово-звичаєвому різноманітті річного календарного кола українців чітко простежується ідея благополуччя людини, родини, громади» [5, с. 191]. Серед аграрних мотивів дослідник зосереджував увагу на предметах хліборобського побуту (сніп, солома, зерно тощо) та продуктах хліборобства (каша, хліб).

За таким параметром, як насиченість аграрними мотивами, К. Кутельмах розділив календарний рік на декілька частин: «В одній частині аграрні мотиви досягатимуть свого максимуму, в іншій — наближаються до згасання. Але вони ніколи не згаснуть повністю, як не зникає впродовж року турбота про врожай» [5, с. 191]. На думку етнолога, найбільш повно аграрні мотиви виступають у весняному, літньому та осінньому періодах, що пов'язано з активною трудовою діяльністю хлібороба; узимку ж домінуючими є поминальні мотиви.

Розвиваючи тезу про насиченість мотивами кожного календарного циклу, К. Кутельмах класифікував ці мотиви на дві групи: обрядові дійства, безпосередньо пов'язані з піклуванням про врожай, та свята народного календаря, у яких аграрні мотиви набувають опосередкованого характеру. Впродовж року звичаї та обряди першої групи були лише одноразовими актами, натомість обрядодії другої групи — повторювалися.

З'ясовуючи джерела хліборобських мотивів, К. Кутельмах зауважував, що вони є ще дохристиянськими, проте упродовж століть надзвичайно редукувалися та видозмінювалися [5, с. 197]. Неможливість визначення конкретних історичних джерел хліборобських мотивів етнолог пояснював так: «Кожне покоління вносило в неї (обрядовість. — *В. К.*) щось своє, нове. Останнє народжувалося із зіткнення з традицією: або з її заперечення, або з появи «гібридного поєднання»; перенесення нового на старе, яке під впливом нового переосмислювалось, іноді аж до перетворення у свою протилежність» [5, с. 200]. Цією думкою дослідник обґрунтував умовність ретроспективних висновків. Водночас він відзначав, що основні мотиви — аграрні та поминальні (найбільш архаїчні), серед усіх різновидів мотивів були найстійкішими до змін [5, с. 200].

К. Кутельмах одним з перших звернув увагу на функції, які виконували народні звичаї та обряди. Аналізуючи річний календарний цикл, дослідник дійшов висновку, що він має аграрну основу, оскільки ґрунтувався на традиційному занятті українців — хліборобстві. Однак найбільше уваги К. Кутельмах акцентував на поминальній функції, яка, на його думку, була найважливішою (доведенню цієї тези народознавець присвятив декілька статей [6; 8; 9]). Домінантність поминальної функції (у розумінні К. Кутельмаха — поминальних мотивів) визначила й те, що у загальних висновках дослідник обґрунтував «культ предків» у календарній обрядовості українців.

Однією з найґрунтовніших праць К. Кутельмаха є його тематичний розділ до другого тому видання «Етногенез та етнічна історія Українських Карпат». У ньому дослідник спершу проаналізував аграрні мо-

тиви в календарній обрядовості мешканців Карпат, а далі висвітлив інші мотиви [7]. Серед головних заслуг ученого — формулювання принципу дослідження «аграрних» мотивів, типологізація звичаїв та обрядів календарних циклів за домінантними мотивами, акцентування уваги на взаємозалежності хліборобських і поминальних мотивів, визначення загальноетнічних та локальних рис обрядів.

Погоджуючись з постановкою проблеми К. Кутельмахом, його способом аналізу календарних звичаїв не повністю згідний із висновками, адже про домінантність окремих мотивів слід зазначати аналізуючи конкретні календарно-обрядові комплекси, які охоплюють окремі свята чи є окремими елементами календарного свята, і в жодному разі не переносити ці висновки на увесь річний календарний цикл.

Слід роз'яснити й термінологічну плутанину, яка пов'язана з поняттям «хдіборобські мотиви». Етнологічні розвідки не мають постійної структури, згідно якої мав би викладатися матеріал. Деяка універсалізація була характерною хіба-що для радянського періоду. Тим не менше, останнім часом під час досліджень духовної культури (здебільшого сімейної та календарної обрядовості) усе більше прихильників завойовує концепція «мотивів».

Щодо самого слова «мотив», то воно прийшло в українську мову через французьку з латинської: латинське дієслово «moveo» (рухаю) у французькій мові перетворилось на «motif» (причина дії) [13, с. 372], яке згодом увійшло й в українську мову. Цей термін спочатку застосовувався у декількох значеннях: 1) спонукальна причина дій і вчинків людини (в психології); 2) характерна частина музичної теми (в музиці); 3) елементи сюжету, які споріднюють декілька творів (у мистецтві); 4) тема твору, проста складова частина сюжету (в літературі) [2, с. 380; 13, с. 372].

Найвірогідніше, що в етнологію цей термін прийшов з літератури. Але він не зберіг свого первісного навантаженням — на практиці його значеннєва сфера дещо розширилася. Нині термін «мотив (и)» в етнологічних текстах використовують доволі часто. Проте його роз'яснення у жодного автора, який використовує цей термін, нам не вдалося відшукати. Кожний народознавець, звертаючись до терміна «мотив», розуміє його по-різному. Так, в одній праці «мотив» — це неподільна частинка певного обряду, яка несе відповідне семантичне навантаження. Натомість в іншій цей самий термін набуває широкого трактування і є синонімічним до терміна «тема». Наприклад, словосполучення «хліборобські мотиви» в календарній обрядовості трактується по-різному: одні дослідники зосереджують свою увагу лише на окремих аспектах, у яких яскраво присутні аграрні звичаї та обряди, інші ж описують увесь календар, треті — лише аспекти, які, на їхню думку, є «хліборобськими мотивами». Але у більшості досліджень, за кількома винятками [1], не робиться спроба пояснення значення використаного терміна.

Як уже відзначалося, у літературі ця проблема не знайшла належного висвітлення. Лише Т. Агапкіна, при окресленні предмета дослідження своєї монографії, спробувала внести розуміння в термінологічну плутанину (через яку дослідниця вважає неможливим застосування поряд таких синонімічних термінів, як «тема», «ідея», «лейтмотив», адже вони несуть інше навантаження), ввівши фактично як синонім терміна «мотив» новий термін — «міфопоетична домінанта». Згідно з Т. Агапкіною, «міфопоетична домінанта» — це якась загальна тема (змістове наповнення), яка разом з декількома іншими пронизує певний календарний період, присутня упродовж усього періоду й втілюється в усіх його жанрових формах [1, с. 21—22].

У контексті дослідження обрядовості виділяють такі групи мотивів, як хліборобські (в дещо ширшому значенні — аграрні), скотарські, поминальні, фертильності. Першу та другу групи інколи об'єднують під назвою «господарські».

Зазначимо, що В. Пропп своє дослідження «Русские аграрные праздники» структурував за тематичним принципом: 1) Поминання покійних; 2) Обрядова їжа; 3) Зустріч весни; 4) Вітально-заклинальні пісні; 5) Культ рослин; 6) Смерть і сміх; 7) Обрядові ігри та забави [12, с. 166—168]. Метою такої градації стала спроба поглянути на кожен з календарних циклів не за хронологічним принципом, а за проблемним. Якщо ж порівняти сучасні дослідження за принципом «мотивів», то вони багато в чому повторяють вказану структуру, а отже, використання терміна «мотив» просто замінило собою термін «тема».

Відзначимо, що таке розуміння словосполучення «хліборобські мотиви» в широкому значенні, як «хліборобська тема», є найповнішим. Отож, з наведено-

го матеріалу формулюємо власне визначення: окремий хліборобський мотив — це ритуал чи частина ритуалу (обрядодія), виражені у певних формах (вербальній, предметній та акціональній), спрямовані на забезпеченням врожаю злакових культур.

1. *Агапкина Т.А.* Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл / Т.А. Агапкина. — Москва : Индрик, 2002. — 816 с.
2. *Бибик С.П.* Словник іншомовних слів : тлумачення, словотворення та слововживання / С.П. Бибик, Г.М. Сюта. — Харків : Фоліо, 2006. — 623 с.
3. *Велецкая Н.Н.* Языческая символика славянских архаических ритуалов / Н.Н. Велецкая ; под ред. С.А. Плетнёвой. — Москва : Наука, 1978. — 239 с.
4. *Горленко В.Ф.* Народна землеробська техніка українців (Історико-етнографічна монографія) / В.Ф. Горленко, І.Д. Бойко, О.С. Куницький. — Київ : Наукова думка, 1971. — 164 с.
5. *Кутельмах К.* Аграрні мотиви в календарній обрядовості поліщуків / К. Кутельмах // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. — Вип. 2: Овруччина. 1995. — С. 191—210.
6. *Кутельмах К.* До витоків клечального звичаю (за матеріалами Полісся) / Корнелій Кутельмах // Народознавчі зошити. — 2006. — № 5—6. — С. 467—483.
7. *Кутельмах К.* Календарна обрядовість як етногенетичне джерело / Корнелій Кутельмах // Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат : у 4 т. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006. — Т. 2: Етнологія та мистецтвознавство. — С. 473—557.
8. *Кутельмах К.* Поминальні мотиви в календарній обрядовості поліщуків / Корнелій Кутельмах // Полісся України. Матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1997. — Вип. 1: Київське Полісся. 1994. — С. 172—203.
9. *Кутельмах К.* Русалки в повір'ях поліщуків / Корнелій Кутельмах // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів : Наукове товариство імені Шевченка у Львові, 2001. — Т. CCXLII: Праці Секції етнографії і фольклористики. — С. 87—153.
10. *Павлюк С.* Народна агротехніка українців Карпат другої половини XIX — початку XX ст. (історико-етнографічне дослідження) / С.П. Павлюк. — Київ : Наукова думка, 1986. — 172 с.
11. *Павлюк С.П.* Традиційне хліборобство України: агротехнічний аспект / С.П. Павлюк. — Київ : Наукова думка, 1991. — 224 с.
12. *Пропп В.Я.* Русские аграрные праздники / В.Я. Пропп. — Санкт-Петербург : Терра — Азбука, 1995. — 176 с.
13. Словник іншомовних слів / уклад. С.М. Морозов, Л.М. Шкарапута. — Київ : Наукова думка, 2000. — 680 с.
14. *Толстой Н.И.* Очерки славянского язычества / Н.И. Толстой. — М. : Индрик, 2003. — 622 с.

Volodymyr Konopka

THE AGRICULTURAL MOTIVES IN CALENDAR RITUALITY

The paper deals with the problem of investigation of calendar rites under the principles of dominative motives. The main attention is paid to the terminological incertitude of the word «agricultural motive». The principle of motives under the investigation of traditions and rites by the scientists is observed.

Keywords: calendar rites, motive, theme, agricultural motives.

Володымыр Конопка

ЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКИЕ МОТИВЫ В КАЛЕНДАРНОЙ ОБРЯДНОСТИ

Статья посвящена проблеме изучения календарной обрядности по принципу доминантных мотивов. Особое внимание уделено терминологической неопределенности понятия «земледельческий мотив». Прослежено применение учеными принципа «мотивов» при исследовании обычаев и обрядов. Материал можно рассматривать как дополнение к уже опубликованным источникам с земледельческих мотивов в календарной обрядности.

Ключевые слова: календарная обрядность, мотив, тема, земледельческие мотивы.



Оксана КОСМІНА

ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ СИМВОЛІКИ ТРАДИЦІЙНОГО УКРАЇНСЬКОГО ВБРАННЯ: ДАВНЬОРУСЬКИЙ ОДЯГ

Розглядаються символічні ознаки одягу населення Київської Русі відповідно до їхнього розташування на тілі: *плечовий одяг* (сорочка, свита, плащ, лор, кожух); *поясний одяг* (обгортки, штани, пояс); *головні убори* (діадеми, чільця, шапки, завої, стрічки); *взуття* (чоботи, поршні); *прикраси (*барми, намисто, браслети, персні тощо).

Ключові слова: Київська Русь, одяг, власяниця, корзно, свита, клобук, браслети, колти, рясна, гривна.

Впродовж кількох століть вбрання населення Київської Русі, так само, як і інших середньовічних країн, формувалося через послідовне поєднання власних традицій з адаптацією раціональних іноетнічних елементів та під пріоритетним впливом візантійських традицій на костюм вищих верств тогочасного суспільства.

Наші знання про одяг рядового сільського та міського населення дуже обмежені, а про символіку цього одягу — практично відсутні. Ми не знаємо, який символічний зміст городяни та смерди вкладали в сорочку, головний убір, пояс тощо. Тому дослідники реконструюють світоглядні уявлення рядових русинів гіпотетично, за аналогіями до етнографічних даних кінця XIX — початку XX століття. Яскравим прикладом таких науково некоректних реконструкцій семантичного значення елементів давньоруського жіночого вбрання (головний убір, крою та оздоблення сорочок, ювелірних прикрас рук) є, на наш погляд, міфологеми Бориса Рибакова, які ми розглянемо далі.

Найбільше джерельних свідчень дійшло до нас про костюм представників давньоруської знаті. Незважаючи на свою значну фрагментарність, вони, все ж, дають можливість на тлі загальних тенденцій його формування виявити окремі його символічно знакові елементи. Частині з них судилося довге історичне життя як джерельної основи етнічних маркерів традиційного українського вбрання.

Символічні уявлення слов'ян середньовіччя формувались на двох світоглядних засадах: традиційному язичницькому, та новітньому християнському. Ця обставина є фундаментальною і в розумінні процесу формування символіки вбрання.

Елементи вбрання, зберігаючи свою попередню дохристиянську символіку, спрямовану на захист вітальних потреб людини від шкідливої дії надприродних сил, збагачувалися християнською. Найбільш активно християнську символіку продукували нові імпортовані речі, які давньоруська верхівка запозичила разом з новою вірою і ритуалом.

Щоб виявити символічні ознаки одягу населення Київської Русі, розглянемо такі його групи елементів одягу та прикрас відповідно до їхнього розташування на тілі: *плечовий одяг* (сорочка, свита, плащ, лор, кожух); *поясний одяг* (обгортки, штани, пояс); *головні убори* (діадеми, чільця, шапки, завої, стрічки); *взуття* (чоботи, поршні); *прикраси (*барми, намисто, браслети, персні тощо).

Сорочка

Сорочка («сорочька», «сорочица», «власяниця») як назва нижнього одягу відома з писемних пам'яток давньоруського періоду [39, т. III, с. 467]: «едоучю Доброславоу во одиной сорочьцѣ» [30, стл. 790], «и сволокоша с него сорочьку кроваву и вдаша попадьи испрати» [30, стл. 235], «Князь же Юрьи... прібѣже в Володімерь ...в первои сорочицѣ» [32, стл. 499]. Дослідники пам'яток української мови зазначають, що для текстів релігійного змісту (Євангелій, патериків тощо) для позначення сорочки вживався термін «срачица», «срочица» [26, с. 107]. Києво-Печерський Патерик дає нам відомості про «срачицю» як про нижнє вбрання, тоді як вбрання взагалі називається ризами: «и видѣ на срачицѣ его кровь... яростию въставши, растръза срачицю на нем», «и не токмо себе срачици единоя съвлече... но и всѣх ризь себе съвлече» [2, с. 27, 144]. Крім того, на думку Ізмаїла Срезневського [39, т. III, с. 478], під терміном «срачиця» можна розуміти як верхній одяг, так і одяг взагалі.

Повсякденні сорочки селян та міського простолюду, незважаючи на велику кількість досліджень сільських поселень, в археологічних матеріалах практично не представлені. Припущення Олени Брайчевської, що наявність в археологічному матеріалі ґудзиків свідчить про залишки сорочок [9, с. 45; 10, с. 85—89; 11, с. 979], є вельми сумнівним. Очевидно, на ґудзики застібували не повсякденні нижні сорочки, а саме «верхні» сорочки.

Натільний одяг монахів у літописах фіксується як «власяниця»: «Князь же повелел мучити его (монаха. — *О. К.*) крѣпко, яко омочитися и власеници от крови» [2, с. 169], «Сий же Исакий облечеся в власяницю... и затворися в печере» [2, с. 185]. Власяниці виготовляли з грубої вовни або необробленого волосу; вони були своєрідним символом «упокорювання плоті» або символом чернецтва. Про символічну роль власяниці свідчить її порівняння з царською багряницею: «...власяница же (преподобного Феодосія. — *О. К.*) яко же се честнаа царскаа багряница, и тако тѣмъ величаася хожаше» [2, с. 71].

Власяниця мала лікувальні та оберегові властивості. У Патерику є розповідь про блаженного інока (князя, який постригся у ченці) Миколу Святошу, власяниця якого лікувала і рятувала життя його брата Ізяслава у битвах: «даеть же игуменъ и власеницю Святошину, брата его.... И облекоша его въ власяницю, и абіе здравь бьеть. Ту же власяницю взимаше на ся, егда разболяшеся, и тако здравь бываше. ...Въ всяку же рать сію власяницю на собѣ имѣаше, и тако без вреда пребываше. Съгрѣшившю же ему нѣкогда, не смѣ възяти ея на себе, и тако убиень бысть в рати, и заповѣда в той (власянице. — *О. К.*) положитися» [2, с. 117—118]. Ця цитата є, можливо, чи не єдиним свідченням про магічні властивості сорочки. Можна припустити, що натільна сорочка людини, яка вела праведне життя, мала символічне охоронне значення у різних верств населення. Ця оберегова символіка сорочки як замінника тіла людини збереглася до початку XX століття.

Крім «сорочки», у літературних пам'ятках XI—XIII ст. зустрічається й термін латинського походження «кошуля», проте ті два приклади, що наводить І. Срезневський, не стосуються давньоруських реалій. Перший з них взятий зі старослов'янського перекладу «Синайського Патерика», другий — з «Літописця Переяславля-Суздальського». В цьому літописі у тексті «Повісті временних літ» є пізня вставка, в якій «безсоромні» римляни, що носили короткі «кошулі», протиставляються «благочестивим» слов'янам з їхніми довгими сорочками: «...начаша пристроати собѣ кошюли, а не срачици и межиножіе показувати и кротополіе носити» [22, с. 3].

Про крій давньоруських сорочок писемних свідчень немає, але можна припустити, що він був такий самий, що й у західноєвропейських середньовічних аналогів — «бліо», «шенса», «камізи». Якщо це так, то чоловічі й жіночі сорочки русинів X—XIII ст. мали архаїчний тунікоподібний крій, соціально не диференційований. Терміном «бліо» (bliaud) позначався верхній одяг з широкими рукавами. Таку сорочку-бліо одягали поверх шенса або камізи, які були довшими за бліо і мали вузькі рукави. За кроєм бліо було подібним до далматики і мало пишний декор у вигляді нашивок або вишивки навколо коміра, по низу рукавів та подолу. На відміну від бліо, яке було верхнім вбранням, шенс і каміза (від латинського camisia, що означає нижня [3, с. 186; 15, с. 23]) були нижнім, як і давньоруські сорочки.

Припущення, що давньоруські сорочки мали два види крою (з посиланням на давньоруські графічні зображення), не є достатньо переконливим [11, с. 989]. На нашу думку, цесар на фресці Кирилів-

ської церкви зображений не в сорочці, як вважає Олени Брайчевська, а у верхньому парадному вбранні, яке зорово ідентичне європейському бліо.

Прочанин та грішник на мініатюрах «Типографського уставу» [13, с. 70—80] справді зображені у сорочках, але достеменно стверджувати про характер крою цих сорочок неможливо. Можна обережно припустити, що ці сорочки аналогічні за кроєм до камізи.

Давньоруські княгині, боярині та багаті городянки поверх сорочок, так само, як у Візантії та в Європі, носили довгий верхній одяг тунікоподібного крою з ширшими, ніж у нижніх сорочок, рукавами. Конкретна назва цього виду одягу, який дуже подібний до вже згаданого європейського середньовічного бліо, в давньоруських джерелах не зафіксована. У давньоруській мові для означення верхнього вбрання вищих верств населення існував термін «риза», яка була не тільки священичим і царським одягом, а й жіночим [24, с. 57]. Коли в літописних джерелах згадується риза, яка належить князю або боярину, то переважно говориться про її коштовність: «...ризам красными украшаешися...» або «...и въ многоцѣнныа ризы его облъкши ...» [2, с. 118, 143], а коли мова йде про чернече вбрання, то навпаки, підкреслюється її убогість: «...сам же въ худые ризы облечеся» [2, с. 27]. Ризою також називали святкове весільне вбрання: «... брачныа ризы...» [2, с. 118].

В сучасній науковій літературі з історії давньоруського костюма верхнє вбраня, яке одягали поверх сорочки, отримало назву «плаття» [4, с. 259; 17, с. 16, 40; 35, с. 60] або «основного одягу» [11, с. 980]. Його носили і чоловіки, і жінки [3, с. 106, 110; 43, с. 92—95]. Округлий виріз горловини, рукави та поділ обшивалися широкими смугами шовку або декорувалися вишивкою. На фресці у південній вежі Софії Київської у такому верхньому одязі зображено постать, яку Сергій Висоцький атрибутував як княгиню Ольгу [14, с. 180—181]. Цей одяг навколо шиї має округлої форми широку кайму, прикрашену дорогоцінним камінням. У конструктивно схоже, але скромніше вбрання одягнута дружина князя Святослава на мініатюрі «Ізборника Святослава».

Верхній одяг з широкими рукавами, який одягали поверх нижнього, можна назвати далматикою. Таку думку висловив Нікодим Кондаков, аналізуючи зображення однієї з фігур на фресковому груповому портреті родини Ярослава Мудрого з Софії Київської [17, с. 39]. Далматика була запроваджена як верхній одяг римської знаті наприкінці II ст. н. е. Вона була різновидом пізніх римських тунік з широкими рівними рукавами [40, с. 55]. Далматика, яка одягалася поверх вужчої та довшої туніки, була досить поширеним як у чоловічому, так і жіночому візантійському костюмі, причому не лише серед знаті, а й ширших верств населення [40, с. 74]. Вона стала також верхнім вбранням вищих верств давньоруського суспільства. Таким чином, відома ще з часів Стародавнього Риму традиція поєднувати в одному строї двох тунікоподібних сорочок різної довжини (коли поверх довшої, декорованої по подолу, одягалась коротша) стала в давньоруський період прерогативою комплексу парадного вбрання представників еліти давньоруського суспільства. Ця багатошаровість вбрання, яка наділялася у народній уяві соціальною та ритуальною символікою, дожила у традиційному українському одязі майже до початку XX століття.

Джерела не дають підстав говорити про символічне значення певного крою щодо давньоруського вбрання, і зокрема сорочки. Але очевидним є й те, що саме архаїчна форма довгої цільнокроєної (тунікоподібної) сорочки була в подальшому наділена у народній свідомості українців XVIII—XIX ст. охоронним значенням. Це до певної міри пояснює сакралізацію сорочки більш архаїчного (з цільного шматка полотна) крою і профанне (буденне) ставлення до сорочки з більш стадіально новішим кроєм.

На пошиття князівсько-боярського верхнього одягу використовували завжди кольорову (червону, синю, зелену) тканину, яку іноді прикрашали елементами рослинного або геометричного орнаменту. По вирізу горловини, на рукавах та по подолу цей вид одягу обшивався широкими смугами кольорового шовку.

Досі дискусійним залишається оформлення горловини такого типу давньоруського вбрання стоячим коміром. Марія Новицька, базуючись на археологічному матеріалі з курганів, поховань та скарбів, датованих XI—XII ст., висловила припущення про існування стоячих вишитих золотом комірців із золотої тасьми [27, с. 24]. Такі «комірці» на жорсткій основі — бересті — були характерні для досить широкої території. Микола Біляшевський [7, рис. 344; 8, с. 303, табл. XVI, 1] опублікував два фрагменти гаптованих «комірів», прикрашених перлами та металевими бляшками, зі скарбу, знайденого 1903 р. в сади-

бі Михайлівського Золотоверхого монастиря. На одному з них збереглося п'ять ґудзиків. У слов'янському кургані поблизу с. Каловурів в жіночому похованні було знайдено «комір» із зображенням птахів в арках; на шиї — три бронзових ґудзики [1, № 19287].

Проте немає жодних свідчень — ні літературних, ні графічних — про існування у цей період сорочок зі стоячим коміром. Києво-Печерський Патерик дає лише нам відомості про «ожерелие» як назву коміра ризи: «Сий же летя, яться ризою за другую вѣтвь и, не имѣа помощи, удавися ожерелием» [2, с. 136].

У Софії Константинопольській на мозаїчних портретах імператорів Іоана ІІ, Константина IX, та особливо виразно імператриці Ірини, зображено високі коміри, але вони не мають спереду розрізів та застібок, як наші. Тому побутує думка, що вишита тканина з поховання поблизу с. Каловурів — це не залишки стоячого коміра, а декоративна нашивка на вирізі по грубшому матеріалу [29, с. 45].

Продуктивним для вивчення генезису символіки орнаментації українського традиційного вбрання є аналіз прийомів декору елементів вбрання Київської Русі.

Згідно з джерелами, воно оздоблювалося металевими нашивками, широкими смугами шовку, тасьмою або вишивкою навколо шийного отвору, по низу рукавів та по подолу. І. Срезневський наводить приклад верхнього княжого вбрання, декорованого бісером: «... и кнеза видѣти, сѣдеща в срацѣ, бисеромь покыданѣ» [39, т. ІІІ, с. 479]. Всі перелічені матеріали оздоблення були прерогативою вищих прошарків суспільства, про що свідчать археологічні знахідки у похованнях.

Таким чином, можна вважати, що оздоблення одягу, так само як і якість тканин, також виконувало роль соціального символу. Адже дозволити собі використання коштовних оздоблювальних матеріалів міг не кожний.

Селяни та рядові городяни замість шовкової та парчевої привізної тасьми використовували вовняну тасьму домашнього виробництва. Марія Левінсон-Нечаєва у своєму дослідженні ткацтва X—XIII ст. аналізує чисельні зразки домотканої тасьми переважно з вовни, яка могла використовуватися як оздоблення одягу, головного убору, прикрасами рук, пояса [21, с. 32—35]. Поділ, горловину та рукави сорочок могли оздоблювати не тасьмою, а тканими кольоровими смугами в поєднанні з простими геометричними формами (квадратами, ромбами, трикутниками), які утворювались різноманітним техніками ткання.

Святково-ритуальні сорочки, окрім декору у вигляді різноманітних нашивок, прикрашалися також браслетами-наручнями, які притримували довгі рукави біля зап'ястя. Можна припустити, що в подальшому замість браслетів-наручнів низ призбираного рукава фіксувався декорованим манжетом.

Верхній одяг

Нам відомі такі види верхнього одягу вищих верств давньоруського суспільства: свита, плащ (корзно, порфіра, луда, мятль, мантія, хутряний плащ, хламида), лор, орнат, кожух.

Найпоширеніша назва верхнього плечового одягу, що зустрічається у джерелах XI—XIII ст., — це **свита** (варіанти — «свитина», «свитка») [25, с. 79]. Крім власне одягу, слово могло означати «шматок тканини» [39, с. 276]. Згадки про свиту свідчать, що цей термін, крім вузького значення (верхній плечовий одяг), мав і широке (одяг взагалі). Приклади вживання терміну у вузькому значенні: «и облечеся въ власяницю, и на власяницю свиту вотоляну» [30, стл. 186]; «и пакы облечеся въ власяницю, на власяницю свиту тѣсну» [2, с. 187]. Приклади вживання терміну у широкому значенні: «и тако исъ свиткы изволокша и онъ же вельми възгласивъ рече ... все тѣло мое наго» [30, стл. 186]; «одежда же бѣ его свита власена остра на тѣлѣ, извону же на неи ина свита, и та вельми худа сущи и ту же сего ради възвлачаше на ся, яко да не явиться власеница, сущаа на нем» [2, с. 46]. Відомостей про крій свити немає, але згідно з зображеннями вона мала відкладний комір, обшлаги на рукавах і обшивалась по низу тасьмою, тканиною або вишивкою [35, с. 45]. За кроєм свита, скоріш за все, була нерозпашною. Каптаноподібний (розпашний) одяг у цей період, хоча й був відомим завдяки контактам з кочовиками (хозарами, угорцями, печенігами, половцями, чорними клобуками), але навряд чи увійшов у побут. Можна припустити, що верхнє вбрання типу східного розпашного каптану набуло широкого розповсюдження вже після монгольської навали. Це підтверджують і джерела, в яких слово «каптан» з'являється не раніше XV ст. [36, с. 72].

Поверх свити, ризи, далматики представники вищих щаблів суспільства одягали **мантії** — плащі. Етимологічно близьким до мантії (лат. mantillum) [25, с. 84—85] був давньоруський «**мятль**»: «слуґы

княжи вси в черних мятлих» [30, стл. 464]. **Корзно**, аналогічно візантійським мантіям і хламидам, спочатку було загальноєвропейським верхнім одягом — плащем. Але вже з Х ст. цей предмет вбрання набуває статусу великокняжих священних атрибутів разом з головним убором — шапкою-вінцем.

Наявність або відсутність певного виду верхнього плащоподібного вбрання вказувало як на соціальний статус його носія, так і на включення костюму в певний ритуал. За твердженням Н. Кондакова, саме присутність у комплексі вбрання плаща — мантії свідчить про ритуальність костюма. Аналізуючи зображення князя Ярополка, дослідник зазначає, що присутність мантії-корзна на князі означає саме його вінчання, тобто корзно є елементом церемоніального одягу [17, с. 95]. Відсутність такого елемента вбрання свідчить про те, що одяг не є ритуальним.

Із семантикою плаща зберігається і семантика його кольору, який має різні відтінки пурпурового — від шоколадного, лілового з брунатним тоном, темно-лілового до майже чорного, темно-синього, блідо-лілового. Різнобарвна, орнаментована, прикрашена різноманітними малюнками (павичами, орлами, левами) візантійська мантія була ознакою семи найвищих рангів. Разом з тим мантія була також і ознакою військового лідера, завдяки чому цей вид одягу ввійшов як складова частина у королівське та князівське вбрання. Крім того, візантійсько-римська хламида відповідала варварським хутряним плащам, які одягали у походи. Напевне, саме так, на думку Н. Кондакова, і виникло давньоруське корзно [17, с. 96].

У середньовічній Європі пурпурова мантія або **порфіра** символізувала владу монарха. Пурпурова мантія належала до основних інсигній імператорів. Зображення корзна, підбитого горностаєм, можна трактувати як княжу порфіру. Таким саме знаковим елементом вбрання, що підкреслювало княжу владу, в Давній Русі була мантія. Прикметно, що на мініатюрі «Ізборника Святослава» мантію (темно-синього кольору) бачимо лише на Святославі Ярославичу, тоді як всі його сини зображені в одних лише «свитах».

Конструктивно всі види плащів (корзно [31, стл. 140; 30, стл. 351], луда [30, стл. 136], мятль [30, стл. 464]) були подібними і різнилися переважно лише за якістю тканини та декором. Вважають, що корзно і луда шились із світлого шовку тканого золотом і відповідно були святковим вбранням, тоді як мятль був буденним вбранням, яке шили з вовняних тканин [11, с. 983]. Цікавим є те, що корзном накривали померлих князів («Ты нынѣ в оксамитѣ стоиши, а князь наг лежить... и сверже ковер и корзно. И обѣртѣв и, несе в церковь» [30, стл. 591]), корзна дарували («И созвав люди, нача даяти овѣмь корьзна, а другим кунами...» [31, стл. 140]).

Поверх парадного плаття для означення шляхетного походження за візантійською традицією давньоруські князі одягали **лор**. Лор був видом плата, один кінець якого спускали спереду посередині, потім на рівні грудей закладали невелику складку, більш глибоку до зовнішнього краю, щоб можна було перекинути його на спину, прикривши плече. На спині із лора робили петлю, через неї пропускали вільний кінець, який потім перекидали наперед [23, с. 21]. Лор походив від «трабеї» римських консулів — широких пурпурових шарфів, які носили перекинутими через плече як особливу відзнаку. Така перев'язь мала інший, ніж лор, спосіб пов'язування. Вона йшла від подолу спереду на праве плече, спускалася під праву руку, проходила по грудях на ліве плече, далі йшла по спині до правого боку, а від нього перев'язь пропускали по животу на ліву руку, з якої вона звішувалася донизу довгим кінцем. Ці шарфи, в свою чергу, походять від спеціальних пурпурових смуг на туніках римських сенаторів, які називались «клавами». Другою видозміною такої смуги стало перетворення її на чотирикутний шматок тканини темно-пурпурового кольору з золотим шиттям. Цей оздоблений елемент прикріплювався до плаща і був ознакою відповідного соціального положення особи [12, с. 18—19]. Римські смуги-клави, якими позначався високий суспільний статус осіб, у Візантії, зберігаючи своє символічне значення, змінюють вигляд на квадрати, ромби, кути, хрести та кола. Найвищою відзнакою стає ромб (тавліон), яким прикрашали пурпуровий плащ імператора. Найближчі соратники імператора позначалися пурпуровими ромбами, які кріпилися до їхнього білого вбрання [33, с. 87]. Поступово трабея з довгого полотнища, розширеного на одному кінці, стала полотном однакової ширини і отримала назву лор (lorum — ремінь, пояс). При цьому лор зберіг першопочатковий спосіб носіння трабеї. Подальша видозміна лора була пов'язана з розділенням його полотнища на кілька частин. Необхідність такого роз'єднання була спричинена тим, що це широке полотно виготовлялось з золототканих тканин з розшивкою перлами і дорогоцінним камін-

ням, що в свою чергу робило його негнучким і громіздким для обертань навколо тіла. Таким чином, та частина лора, яка обвивала шию і перехрещувалася на грудях, отримала форму широкого коміра, тобто оплічча, з-під якого виходила або до якого пристібувалася передня вертикальна частина. Іноді вона просто нашивалася на сукню. Та частина лора, яка перетинала тіло поперек і спускалася через ліву руку, поступово зменшилася у розмірах та перетворилася на поперечні нашивки на рукавах одягу. Отже, самостійною частиною лора залишилося лише оплічча [42, с. 584]. У такій формі оплічча-лор перейшло у князівський одяг Давньої Русі, а пізніше — в орнат московських володарів разом із царським титулом та введенням обряду вінчання на царство [6, с. 212—215].

У жіночому вбранні лор означав приналежність жінки до вищих щаблів суспільства. В описах візантійських церемоніалів зустрічається термін «опоясані дами», під яким розуміються вищі придворні дами. Ці «опоясані» патриціантки мали право постійного входу до палацу, вони очолювали церемоніальні процесії перед імператрицею [37, с. 64—65]. Отже, можна розуміти під «опоясаними» тих, які у своєму вбранні мали лор. Приміром, на книжковій мініатюрі XI ст. «Кодексу Гертруди» дружина князя Ярополка має вбрання так званої лоратної патриціантки візантійського двору.

Лор був суто символічним елементом, який підкреслював соціальний статус його носія. Для нас важливим є власне його трансформація і подальша фіксація декору на рукавах, шийному отвору та вертикальній частині вбрання. Такий принцип декорування стійко увійшов в оформлення сорочок та верхнього вбрання. Також, на нашу думку, ритуальне пов'язування обрядового персонажу тканиною, хусткою, рушником має певний опосередкований зв'язок з візантійським лором.

Теплим верхнім одягом, який носили чоловіки і жінки усіх верств давньоруського населення, були **кожух** і свита. Дослідники припускають, що слово «кожух» початково означало верхній хутряний одяг переважно заможної частини населення Давньої Русі [25, с. 77]. Кожух як одяг городян неодноразово згадується у берестяних грамотах [5, с. 19], як одяг князів — в Іпатіївському літописі. Галицький князь Данило Романович на зустрічі з угорським королем був убраний в «кожюх же оловира грецкого и кроуживи златими плоскоми ошит...» [30, стл. 814].

Таким чином, з усіх відомих елементів верхнього вбрання населення Київської Русі найбільшого практичного і символічного значення набули свита і кожух, тобто ті елементи, які побутували в усіх прошарках суспільства. Це очевидно пов'язано з тим, що верхівка суспільства більш динамічніше змінювала і ускладнювала своє верхнє вбрання. І це не випадково, тому що саме верхнє вбрання перш за все репрезентувало його носія і декларувало його соціальний статус у суспільстві. Консервуючись у нижчих прошарках суспільства, свита і кожух зберігали свою назву, але безумовно зазнавали трансформацій та набували регіональних варіантів, які надзвичайно виразно проявились на кінець XIX століття.

Поясний одяг

Згідно з зображеннями на мініатюрах Типографського уставу, поясним чоловічим одягом були вузькі штани, які заправляли в чоботи. Штани відомі як невід'ємна частина слов'янського чоловічого одягу, починаючи від перших згадок про слов'ян (VI ст.).

Поясним жіночим одягом була, як стверджує ряд дослідників (Михайло Рабинович, О. Брайчевська), «понява» — незшитий шматок клітчатої напівшерстяної тканини, який носили на шнурку навколо пояса. Понява була коротшою за сорочку, і її поли розходилися спереду, що давало можливість показати вишивку або облямівку нижнього краю сорочки [35, с. 44—45]. Як називався такий поясний одяг у Давній Русі, невідомо. Писемні джерела фіксують цю назву не раніше XVI ст. Також цією назвою могли називатися полотняні тканини або нижня тонка сорочка [35, с. 44]. Археологічно рештки цього поясного одягу не виявлені [11, с. 981]. Ті вчені, які твердять про побутування «поняви», спираються на два археологічних джерела XII—XIII ст.: браслети-наручні та залишки картатих тканин. М. Левінсон-Нечаєва, розглядаючи срібні браслети (з Михайлівського скарбу (1903), Старорязанського скарбу (1966) та з колекції московського Історичного музею), прийшла до висновку, що майстри-ювеліри намагалися передати певну фактуру і орнамент тканини, з якої пошитий поясний одяг зображених там жінок. Аналіз залишків картатих матерій, знайдених археологами у Московській, Владимирській, Смоленській та Калузькій областях Росії, дав можливість згаданій дослідниці говорити про подібність цих тка-

нин до тих, з яких наприкінці XIX — на початку XX ст. виготовляли «поняви» [21, с. 25—26].

На нашу думку, достеменно стверджувати про побутування такого поясного одягу не має достатніх археологічних та писемних свідчень. Це радше є спробою інтерполювати традиційний сільський костюм XIX — початку XX ст. на X—XIII століть.

Поясний жіночий одяг у вигляді одного або двох незшитих полотен тканини, був, очевидно, ознакою нижчих прошарків суспільства. Жінки вищого соціального рівня вбирали поверх сорочки плаття з більш коштовних тканин, яке по низу рукавів та подолу було прикрашене широкою золотою каймою, розшивалося камінням, металевими нашивками.

Пояс

Важливим функціональним та символічним елементом вбрання були пояси. Відомості про зовнішній вигляд князівських поясів дають нам зображення, які дозволяють стверджувати, що в цей період домінували широкі, багато прикрашені (вишивкою, дорогоцінним камінням) пояси. Відсутність пояса сприймалася негативно, особливо коли людина перебувала у публічному місці. Саме те, що мусульмани у мечеті молилися без пояса, неприємно вразило послів князя Володимира Святославича: «ходихом первое в Болгары и смотрихом, како ся кланяють в храминѣ, рекше в ропатѣ, стояще без пояса» [30, стл. 94].

Пояси князя та знатного дружинника були символами їхньої відваги й багатства. Пояси були частиною князівських скарбів і передавалися у спадок. Так, володимиро-волинський князь Володимир Василькович, коли тяжко хворів, почав роздавати свої скарби, в тому числі власні золоті пояси та пояси свого батька [30, стл. 914]. Однак конкретних даних про зовнішній вигляд та конструкцію поясів у писемних джерелах немає.

Звичайно, наявності у княжому вбранні коштовних поясів сприяли так звані візантійські смаки, коли розкішні каввадії (каптаноподібний одяг з довгими полами, які застібуються, який носили високі чини при імператорському дворі, а також і сам імператор [33, с. 207]), дивідисії (туніки — далматики [33, с. 135]), далматики вимагали широкого пояса з тканини, розшитого металевими прикрасами, та перлами. Аналогічний пояс князя Ярополка можна побачити на мініатюрі «Кодексу Гертруди» XI століття. Цей пояс, занадто широкий і декорований металевими пластинами, перлами і, очевидно, не зовсім функціональний, відповідав тогочасній візантійській моді [17, с. 106]. Такі ж широкі пояси, які закривали значну частину живота, були досить поширеними у Візантії, особливо, коли основний одяг був відрізний по талії і шився з різноманітних навіть за кольором тканин. У тому місці, де такі шматки тканини зшивалися, надягали широкий пояс [42, с. 586]. Також є відомості, що вже з VII ст. пояс фігурував як весільний подарунок молодого своїй дружині. Причому пояс могли подарувати лише заможні чоловіки [42, с. 598]. Напевне, це свідчить про його цінність і недоступність широкому загалові, що в свою чергу обумовлює певне соціальне становище його власника.

Археологічні матеріали дають нам лише фрагментарне уявлення про давньоруські пояси, оскільки немає жодного цілісного предмету. Як правило, пояси представлені металевими бляшками, прикріпленими до фрагментів шкіряного поясу. На жаль, ми не маємо археологічних підтверджень існування жіночих поясів. Це дало підставу стверджувати деяким дослідникам про відсутність поясу у жіночому комплексі вбрання [4, с. 236]. Але так категорично стверджувати не можна, оскільки жіночі пояси могли бути з тканини (шовку, вовни), яка не збереглась. Непідперезаним могло бути хіба що верхнє парадне плаття княгині. Можна припустити, що жіночі пояси, на відміну від чоловічих, не мали металевих нашивок і не були шкіряними. Жінки нижчих соціальних щаблів підперезували сорочки та стегновий одяг вовняними шнурами або поясами, витканими з льону або вовни.

Головні убори

Найбільш символічно значимим елементом вбрання були, без сумніву, головні убори. Для їх позначення писемні джерела дають два терміни — «клобук» і «шапка». У Києво-Печерському патерику є відомості про те, що клобуки виготовлялися монахами для продажу у місті: «Еще же и рукама своима дѣлааху: ово ли копытьца плетущее и клобукы, и инаа ручнаа дѣла стояще, и тако носяще во град, продааху…» [2, с. 37]. Зображення на фресках та мініатюрах дають нам уявлення про зовнішній вигляд клобуків, які мали високий верх, виконаний з золототканих тканин різного кольору та обшивку хутром нижньої їх частини. Так, на іконі «Борис і Гліб» (XII ст.) обидва князі зображені у клобуках з хутряною обшивкою та декорованим м'яким

верхом [28, с. 97]. Відомі також хутряні чоловічі шапки з навушниками. Таку шапку на князі Святославі та його синах з піднятими навушниками зображено на мініатюрі «Ізборника Святослава» (1073 р.) [34, с. 66]. Отже, найбільш характерним князівським головний убором були шапки-клобуки (як правило, напівсферичні), виготовлені з тканини і облямовані хутряною опушкою. Судячи з малюнку А. ван Вестерфельда (софійська фреска зі зображенням родини Ярослава Мудрого), такі шапки носили не тільки князі, але й княгині.

На мініатюрах Радзивілівського літопису (XV ст.) руські князі зображені у шапках-клобуках на відміну від візантійських імператорів, які зображалися завжди у царських коронах.

Цікаво, що князівські шапки в Західній Європі традиційно називали «руськими». За припущенням Н. Кондакова, ця назва пояснюється так. Середньовічна Європа часто міняла форми головних уборів, а в епоху після хрестових походів ще й збагатила їх східними та візантійськими формами; натомість на Русі шапка залишалася практично без змін, тому й отримала етнічну ознаку «руської» [17, с. 64].

Головним убором князя була **шапка**. Але нам відомі два зображення князівських шапок, які доповнювалися коронами-стемами. (Ярослав Мудрий на малюнку Абрагама ван Вестерфельда та князь Ярополк Ізяславич з дружиною та матір'ю на книжковій мініатюрі XI ст. «Кодексу Гертруди»).

Отже, як шапка, так і вінець (корона) були характерною ознакою князівської влади у Давній Русі. Треба зазначити, що ці два типи головних уборів, що позначали верховну владу, були на той час характерні як у Візантії, так і у Західній Європі.

Корони-вінці, як відомо, були ознакою виключно імператорської або царської влади. Вони, як і шапки, видозмінювались і ускладнювались у своїх формах та конструкціях, неодмінно зберігаючи при цьому свій символічний статус.

З археологічних матеріалів відомі такі княжі головні убори, як вінці та діадеми. Іноді вживається термін «вінець-діадема». Різниця між вінцем та діадемою, окрім конструктивної особливості (вінець має простішу форму, ніж діадема), полягає і в тому, що вінці виготовлялися не лише із металу (срібла, золота), а й з коштовних парчевих тканин. Крім того, такі вінці з тканин археологи атрибутують як дівочий головний убір [20, с. 91—97], тобто йому надається значення статевовікового маркера. До певної міри це є справедливим, але дані щодо поховальних традицій Візантії, можливо, конкретизують наше уявлення про призначення таких вінців. Ось як описується церемонія поховання Константина Багрянородного у 959 р.: «Кілька днів небіжчик, тіло якого було бальзамоване, лежав в золотій діадемі (стеммі) з відкритим обличчям, розфарбованим яскравими фарбами, з акуратно розчесаною і пофарбованою бородою, одягнутий в золототканій одежі, взутий в пурпурові напівчобітки, право одягати які мали лише царі. Після цього, у супроводі всіх чинів двору, армії і флоту, іноземних послів та численних сановників, тіло було перенесено в Халкіду — ту частину імператорської резиденції, де й почалася головна церемонія. Патріарх з великою кількістю духовенства св. Софії, Великої церкви і монахів столиці, а також сенатори, патриції, магістри, начальники гвардії, знатні іноземці в глибокому траурі проходили повз небіжчика, який був оточений євнухами у білих одежах». Після прощання царські посланці підняли носилки і направилися до місця останнього упокоєння монарха, до храму Святих Апостолів — усипальниці візантійських імператорів і патріархів. У храмі було виконано обряд урочистого богослужіння та відспівування, після чого по знаку головного євнуха церемоніймейстер тричі огласив: «Ввійди у вічний покій, Василевс, цар царів! Господь кличе тебе! Зніми вінець з голови своєї». Паракимомен, що у перекладі означає «той, що сидить близько царя», зняв з голови покійника золоту корону і замінив її пурпуровою діадемою. Після чого тіло було покладено у великий мармуровий саркофаг [37, с. 6—9]. Аналогічний факт заміни золотої корони на пурпурову пов'язку знаходимо в описі поховання імператриці Феодори, яка померла 548 р. [16, с. 142—143].

Описуючи археологічні знахідки діадем та їх функціональне призначення, Петро Толочко зазначає, що жодного разу вони не траплялись у похованнях [41, с. 145]. Це підтверджує наше припущення, що вінці, які є досить численними у похованнях обох статей, є не дівочим головним убором, а ритуально-поховальним головним убором, нейтральним щодо статі небіжчика.

Традиція використання вінців у поховальній обрядовості є досить тривалою і має багатовікову історію. Вінці, які знаходять у похованнях археологи, символічно споріднені поховальним вінкам, що присутні в ламінальній (межовій) частині ритуалу «переходу» між сакральним і профанним. Завдяки цьому вінок, на наш

погляд, є атрибутом, позбавленим будь-якої етнічної прив'язки і виступає позаетнічним універсальним ритуально-поховальним атрибутом. Джерела його позаетнічної семантики обумовлені ідентичними світоглядними уявленнями про світобудову та місце людини в ній, які характерні традиційним культурам багатьох народів світу [18, с. 66—71; 19, с. 119—122]. Діадеми на всіх етапах розвитку суспільства були інсигніями монархів, і Київська Русь не була та й не могла бути в цьому винятком [41, с. 154].

З суто жіночих головних уборів згадаємо **повой та убрус** — своєрідний платовий убір, який представляв собою шматок тканини яким повивали голову.

Етимологічно «убрус» близький до арабського «a'bruc», «abruk», що означає подовжений шмат шовкової тканини, якою обвивають голову у вигляді тюрбана, а кінці цієї тканини звисають на спині до пояса [44, p. 291]. Н. Кондаков звертає увагу саме на такий «повой» у вигляді східного «фуляра» на голові княгині Ірини у сцені вінчання з мініатюри кодексу Гертруди, а також на головний убір княгині Ольги під час її прийому в імператора Візантії у мініатюрі «Мадридського рукопису» [17, с. 112—113]. Подібний завій поверх чепця зображений на княгині у «Ізборнику Святослава», на головах святих у фресках храму Спаса Нередиці та ін. Такий головний убір у вигляді смугастих платових завоїв уже з часів арабської торгівлі став досить звичним головним убором заміжніх жінок як у Візантії, так і в Київській Русі. На жаль, ми не маємо археологічних знахідок, які б підтверджували побутування таких головних уборів. Але завдяки іконографії можна побачити способи вив'язування такого платового головного убору, а також його поєднання з діадемою (зображення дружини князя Ярополка на мініатюрі кодексу Гертруди та княгині Ольги на фресках Софії Київської) або ж з шапкою (зображення доньок Ярослава Мудрого за малюнком А. ван Вестерфельда).

Згідно з цими зображеннями, жіночі головні убори повністю закривали волосся. Можна припустити, що традиція, яка регламентувала жінкам закривати волосся, прийшла разом з введенням християнства, оскільки вважалось, що жіноче волосся мало неабияку силу і зв'язок з хтонічними силами природи. Не випадково всі язичницькі ритуали, які пов'язувались з родючістю, здійснювались простоволосими жінками. Крім того, волосся було невід'ємним атрибутом у приворотній любовній магії.

Платові жіночі головні убори зберегли свою вікову символіку впродовж багатьох століть з X і, практично, до початку XX століття.

На противагу платовим жіночим головним уборам, які повністю закривали волосся, дівочими головними уборами були різноманітні пов'язки — **чільця**. Такі чільця виготовляли з різноманітних матеріалів — від тканих до металевих. Археологічні знахідки свідчать про існування головних пов'язок, виготовлених із парчевої стрічки, срібних пластин, срібних або бронзових бляшок, які нанизувалися на нитки або шнури [20, с. 91], металевих обручів з крученого ограненого срібного дроту, до якого кріпилась пластина циліндричної форми [4, с. 240]. Чільця робили і на твердому каркасі з лубу або шкіри і обшивали шовковою або золототканою тканиною. В даному головному уборі для з'ясування його символіки і подальшого генетичного розвитку важливим є два моменти. Перший — те, що волосся залишалося непокритим, а другий — те, що чільця з тканини робили на твердому каркасі.

Взуття

Важливою деталлю в одязі знаті, яка також є символом влади, було взуття певного кольору.

Згідно з літературними та іконографічними даними, основним видом взуття X—XIII ст. у Давній Русі були чоботи. Цей вид взуття широко побутував в князівсько-боярському вбранні. Чоботи бояр та князів виготовлялися з добре вичиненої шкіри («хъза») — синього, жовтого та червоного сап'яну [4, с. 248] і оздоблювалися кольоровими та золотими нитками, дрібними перлами, бронзовими ґудзиками та дротом [11, с. 984]. Галицько-Волинський літопис під 1252 р. так описує взуття князя Данила Романовича: «Сапози зеленого хъза шити золотом» [30, стл. 914].

Кольорове взуття, як і князівський головний убір та використання дорогих шовкових золототканих тканин, було невід'ємним атрибутом влади, що мало безперечні аналогії з візантійськими канонами. Так, у Візантії першою ознакою царської влади були саме червоні чобітки або сандалії. Цікаві відомості дає нам історія коронування Никифора Фоки 963 р.: коли армія проголосила його імператором, то єдиним елементом царського вбрання були червоні чоботи. З цього часу, як вважають дослідники, увага при церемоніалах була звернена саме на чобітки чер-

воного, точніше пурпурового кольору, притаманного імператорському сану [17, с. 105].

Червоний колір вважався імператорським, хоча залежно від конкретної нагоди василевс міг носити одяг і взуття іншого забарвлення — зеленого (на полюванні), білого (на прийомах коронованих осіб) [33, с. 206]. Також регламентувався колір взуття в осіб, які належали до близького імператорського оточення. Так, у деспота чоботи були двох кольорів — пурпурового та білого з орлами, у севастократора — зеленого кольору з золотими орлами, у пангиперсевастора — лимонного кольору [17, с. 105].

Археологічні знахідки шкіряного взуття підтверджують його розповсюдження на всій території Давньої Русі. Під час розкопок Звенигорода-Галицького знайдено велику кількість фрагментів шкіряного взуття, яке за матеріалом, кроєм і декоративним оздобленням нічим не відрізнялося від матеріалів Новгорода, Пскова, Мінська, Вітебська, Твері та інших міст [38, с. 122—129].

Давньоруські чоботи були кроєними з окремих деталей, з твердими або м'якими закаблуками, суцільно-кроєними голівками, з високими фігурними або низькими прямими халявами [11, с. 985]. Чоботи були переважно в ужитку князів, бояр та заможних городян. У вжитку сільського та міського населення були також черевики, які носили чоловіки, жінки і діти. Ще одним видом взуття були м'які туфлі, які оздоблювалися вишивкою [38, с. 128—129]. Дослідники відносять таке взуття до виключно святкового жіночого [11, с. 985].

1. Інвентар археологічного відділу Національного музею історії України.
2. *Абрамович Д.І.* Києво-Печерський патерик. Репринтне видання / Дмитро Абрамович. — Київ : Час, 1991. — 280 с.
3. *Андреева Р.П.* Энциклопедия моды / Р.П. Андреева. — Санкт-Петербург : Литера, 1997. — 416 с.
4. *Арциховский А.В.* Одежда / А.В. Арциховский // История культуры Древней Руси. — Москва ; Ленинград : Издательство АН СССР, 1948. — Т. 1. — С. 234—261.
5. *Арциховский А.В.* Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1955 г.) / А.В. Арциховский, И.В. Борковский. — Москва : Издательство АН СССР, 1958. — 200 с.
6. *Беляев Д.Ф.* Byzantina / Д.Ф. Беляев. — Книга II. Ежедневные и воскресные приемы византийских царей и праздничные выходы их в храм св. Софии. — Санкт-Петербург : Тип. Скороходова, 1913. — 374 с.
7. *Беляшевский Н.Ф.* Два клада Михайловского монастыря / Н.Ф. Беляшевский // Отчет Императорской археологической комиссии за 1903 год. — Санкт-Петербург : Типография Главного управления уделов, 1906. — С. 184—192.
8. *Беляшевский Н.Ф.* Ценный клад великокняжеской эпохи (Михайловский монастырь) / Н.Ф. Беляшевский // Археологическая летопись Южной России. — Т. 5. — 1903. — С. 297—304.
9. *Брайчевська О.А.* Давньоруський чоловічий костюм X—XIII ст. (за археологічними, писемними та образотворчими джерелами) / Олена Брайчевська : дис. на здобуття вч. ступ. канд. іст. наук. — Київ, 1993.
10. *Брайчевська О.А.* Давньоруські сорочки (за археологічними, писемними та образотворчими джерелами) / Олена Брайчевська // Від Трипільської культури до сучасності (Відпочивайте в селах Київщини). Путівник-довідник. — Київ : СПД Кравчук В.К, 2004. — С. 85—89.
11. *Брайчевська О.А.* Одяг / Олена Брайчевська // Історія української культури. — Т. 1. Історія культури давнього населення України. — Київ, 2001. — С. 977—988.
12. *Вейс Г.* История цивилизации: архитектура, вооружение, одежда, утварь: Иллюстрированная энциклопедия : в 3-х томах / Г. Вейс. — Т. 2. «Темные века» и Средневековье (IV—XIV вв.). — Москва : Эксмо-Пресс, 2000. — 600 с.
13. *Вздорнов Г.И.* Рисунки на полях Типографского устава / Г.И. Вздорнов // Древнерусское искусство. — Москва : Искусство, 1972. — С. 70—80. — (Рукописная книга).
14. *Высоцкий С.А.* Светские фрески Софийского собора в Киеве / С.А. Высоцкий. — Київ : Наукова думка, 1989. — 216 с.
15. *Горбачева Л.М.* Костюм средневекового Запада. От нательной рубахи до королевской мантии / Л.М. Горбачева. — Москва : ГИТИС, 2000. — 231 с.
16. *Диль К.* Византийская императрица. Историческая хроника / Шарль Диль. — Санкт-Петербург : Издательство т-ва М.О. Вольф, 1905. — 145 с.
17. *Кондаков Н.П.* Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI в. / Н.П. Кондаков. — Санкт-Петербург : Издательство Имп. Академии Наук, 1906. — 144 с.
18. *Космина О.Ю.* Венок как символ ритуалов перехода в украинско-белорусских традициях / Оксана Космина // Беларускае Асветніцтва: вопыт тысячагоддзя. Матэрыялы II Міжнароднага кангрэса 17—19 мая 2000 года. — Кн. 3. — Ч. 1. — Мінск, 2001. — С. 66—71.
19. *Косміна О.* Символіка українського вінка — від ритуальної до національної / Оксана Косміна // Матеріали до української етнології. Зб. наук. праць. — Вип. 2 (5). — Київ, 2002. — С. 119—122.

20. *Левашова В.П.* Венчики женского головного убора из курганов X—XII вв. / В.П. Левашова // Славяне и Русь. — Москва : Наука, 1968. — С. 91—97.
21. *Левинсон-Нечаева М.Н.* Ткачество / М.Н. Левинсон-Нечаева // Очерки по истории русской деревни X—XIII вв. — Москва : Госкультпросветиздат, 1959. — С. 32—35.
22. Летописец Переяславля-Суздальского. — Москва : Университетская типография, 1851. — 114 с.
23. *Мерцалова М.Н.* История костюма / М.Н. Мерцалова. — Москва : Искусство, 1972. — 200 с.
24. *Миронова Г.М.* Загальні назви одягу в давньоруській мові / Г.М. Миронова // Мовознавство. — 1977. — № 1. — С. 50—59.
25. *Миронова Г.М.* Назви верхнього одягу в давньоруській мові / Г.М. Миронова // Мовознавство. — 1977. — № 6. — С. 77—86.
26. *Миронова Г.М.* Назви конкретних видів одягу в пам'ятках давньоруської мови / Г.М. Миронова // Українське мовознавство. — Вип. 6. — 1978. — С. 107—117.
27. *Новицька М.О.* Гаптування в Київській Русі / М.О. Новицька // Археологія. — Т. XVIII. — Київ, 1965. — С. 24—38.
28. *Овсійчук В.* Українське малярство X—XVIII століть. Проблеми кольору / Володимир Овсійчук. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. — 344 с.
29. *Орлов Р.С.* Давньоруська вишивка XII ст. / Руслан Орлов // Археологія. — Т. 12. — 1973. — С. 41—50.
30. Полное собрание русских летописей. — Т. 2. Ипатьевская летопись. — Санкт-Петербург : Типографія М.А. Александрова, 1908. — 638 стлб.
31. Полное собрание русских летописей. — Т. 1. Лаврентьевская летопись. — Ленинград : Издательство АН СССР, 1926. — 579 стлб.
32. Полное собрание русских летописей. — Т. 1. Продолжение Суздальской летописи по Академическому списку. — Ленинград : Издательство АН СССР, 1928.
33. *Поляковская М.А.* Византия: быт и нравы / М.А. Поляковская, А.А. Чекалова. — Свердловск : Издательство Урал. ун-та, 1989. — 304 с.
34. *Прохоров В.А.* Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной / В.А. Прохоров. — Т. 1. — Санкт-Петербург : Типография Императорской Академии Наук, 1881. — С. 40.
35. *Рабинович М.Г.* Древнерусская одежда IX—XIII вв. / М.Г. Рабинович // Древняя одежда народов Восточной Европы. Материалы к историко-этнографическому атласу. — Москва : Наука, 1986. — С. 40—62.
36. *Рабинович М.Г.* Одежда русских XIII—XVII в. / М.Г. Рабинович // Древняя одежда народов Восточной Европы. Материалы к историко-этнографическому атласу. — Москва : Наука, 1986. — С. 63—111.
37. *Ремезов М.* Картины жизни Византии в X веке / М. Ремезов.— Москва : Типо-литография Товарищества И.Н. Кушнерев и К°, 1898. — 151 с.
38. *Свешников І.К.* Шкіряне взуття із Звенигорода Галицького / І.К. Свешников, О.А. Брайчевська // Археологія. — Вип. 3.— 1990. — С. 122—129.
39. *Срезневский И.И.* Материалы для словаря древнерусского языка / Измаил Срезневский. — Санкт-Петербург : Типография Императорской АН. — Т. 1. — 1893. — 792 с. ; Т. 2. — 1902. — 1802 с. ; Т. 3. — 1912. — 1684 с.
40. *Стамеров К.К.* Костюми стародавньої Русі X—XIII ст. / Константин Стамеров // Нариси з історії костюмів. — Ч. І. — Київ : Мистецтво, 1978. — С. 123—132.
41. *Толочко П.П.* Про приналежність і функціональне призначення діадем і барм в Древній Русі / Петро Толочко // Археологія. — Т. 15. — 1963. — С. 145—164.
42. *Чекалова А.А.* Быт и нравы / А.А. Чекалова // Культура Византии: VII—XII века. — Москва : Наука, 1989. — С. 571—616.
43. *Ястребицкая А.Л.* Западная Европа XI—XIII веков / А.Л. Ястребицкая. — Москва : Искусство, 1978. — 176 с.
44. *Dozy, Reinhard P.A.* Dictionnaire détaille des Noms des vêtement chez les Arabes / Dozy, Reinhard P.A. — Amsterdam : Jean Müller, 1845. — 450 p.

Oksana Kosmina

SOME PRECONDITIONS AS TO FORMATION OF SYMBOLICS IN TRADITIONAL UKRAINIAN CLOTHING: AN ANCIENT RUTHENIAN DRESS

In the article have been described some wide-spread symbolic signs of clothing in population of Kyivan Rus; the adornments have been considered and examined in accordance with their location over the goods — humeral clothing (shirt, retinue, cloak, lor, casing); half-length clothing (wrapping, trousers, belt); head-dresses (diadems, caps, ribbons); shoe decorations (beads, bangles, finger-rings, and sim).

Keywords: Kyivan Rus', Ancient Ruthenia, clothing, symbolics, tradition, adornment.

Оксана Космина

ПРЕДУСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ СИМВОЛИКИ ТРАДИЦИОННОЙ УКРАИРСКОЙ ОДЕЖДЫ: ДРЕВНЕРУССКИЕ ОДЕЯНИЯ

В статье рассматриваются символические признаки одежды населения Киевской Руси соответственно их расположению на теле: плечевая одежда (сорочка, свыта, плащ, лор, кожух), поясная одежда(штаня, пояс), головные уборы (диадема, чильце, шапки, завои, ленты), обувь (сапоги, поршни) украшения (бармы, ожерелья, браслеты, кольца).

Ключевые слова: Киевская Русь, Древняя Русь, одежда, символика, традиция, украшения.



Олена ФЕДОРЧУК

БІСЕРНІ КОМПОНЕНТИ ЗАХІДНОПОДІЛЬСЬКОГО ОДЯГУ XIX СТОЛІТТЯ

Досліджено бісерний декор західноподільського одягу XIX ст. як окреме явище народного мистецтва. Проаналізовано типологію, технологію та художньо-композиційні засади автентичних творів. Виокремлено унікальні риси західноподільських артефактів XIX ст. Наукова розвідка сприяє створенню системи атрибуції народних творів з бісеру.

Ключові слова: бісер, прикраса, бісерний декор, одяг.

Західне Поділля — етнографічний район в межах сучасної Тернопільської обл. за виключенням північно-західних (територія західніше Зборова й Бережан відноситься до Опілля) та північних теренів (Кременецький, Шумський, Лановецький р-ни, північна частина Зборівського й Збаразького р-нів — до Волині).

Оригінальна народна ноша Західного Поділля й, зокрема, її бісерне оздоблення віддавна викликають вмотивоване зацікавлення серед дослідників. Перші свідчення про побутування в цьому краї бісерних прикрас залишили для нас сучасники XIX ст. — Яків Головацький [36, с. 60] та Оскар Кольберг [46, с. 44, 45].

Про оздоби з бісеру в ансамблі західноподільського народного одягу коротко згадували Катерина Матейко [38, с. 140], Антін Будзан [34, с. 80—84], Майя Білан, Галина Стельмащук [33, с. 191], Ганна Врочинська [35, с. 83—92, 163—166], Наталія Косьміна [37, с. 70—71]. Відомості про західноподільські головні убори, зокрема й декоровані бісером, подавала Галина Стельмащук у монографії «Традиційні головні убори українців» [39, с. 170]. На жаль усі дослідники розглядали бісерні компоненти одягу неґрунтовно та узагальнено — у контексті мистецьких процесів XIX — першої половини XX ст., не виокремлюючи пам'ятки першого етапу української традиції художніх виробів з бісеру, тобто XIX століття. Водночас, бісерні вироби майстринь XIX ст. та пізнішого часу істотно різні [45, с. 103—105].

Деяку інформацію про бісерні вироби Західного Поділля подавала авторська цієї публікації у монографії «Українські народні прикраси з бісеру» [40] та кількох наукових статтях [41; 42; 43; 45]. Поза тим окремого огляду традиції бісерного оздоблення народного одягу Західного Поділля поки немає.

Мета запропонованої статті — дослідити бісерні компоненти західноподільського одягу XIX ст. як окреме, наділене оригінальними рисами, явище українського народного мистецтва. Раніше було описано аналогічне мистецьке явище на теренах Північної Буковини, яка, на думку авторки, є батьківщиною низки найдавніших осередків бісерного декору народного одягу українців [44, с. 1081]. Речові пам'ятки, що збереглися в музейних колекціях, засвідчують, що до первісного ареалу української народної традиції бісерних виробів входили також Західне Поділля і Покуття [45, с. 104]. Вивчити автентичні риси західноподільських творів XIX ст.



Іл. 1. Капелюх, прикрашений стрічковими ґерданами. Кінець XIX ст., с. Голігради Заліщицького р-ну Тернопільської обл. МЕХП, ЕП-21516



Іл. 2. Стрічковий ґердан з монетами. Бісер, кінська волосінь, нанизування на 6 нитках сіточкою зі стороною ромба 4 намистини. Кінець XIX ст., Західне Поділля. ТОКМ, Т-1237

означає зробити наступний важливий крок до визначення формотворчих засад національної традиції. Наукова розвідка сприятиме створенню системи атрибуції народних творів з бісеру.

Відразу ж акцентуємо: народне вбрання Західного Поділля, оточеного українськими землями, відзначалося не меншою унікальністю, аніж народна ноша Північної Буковини, яка розвивалася в умовах тривалого впливу суміжних молдовської та румунської культури. Сусідство Західного Поділля з такими розвиненими осередками української народної традиції бісерного оздоблення одягу, якими у XIX ст. були Північна Буковина та Покуття, викликало деякі мистецькі взаємовпливи. Вони проявлялися, насамперед, у захопленні бісером як художнім матеріалом, а також у побутуванні найпоширеніших типів бісерних виробів.

Технічне ж та композиційне вирішення бісерних творів із Західного Поділля мало низку автентичних особливостей.

Художній аналіз бісерних виробів XIX ст., що збереглися у музейних колекціях під загальною назвою Західне Поділля, не дає змоги говорити про тогочасні етномистецькі зони краю. Водночас, атрибутовані пам'ятки пізнішого часу (першої половини XX ст.) засвідчують існування відмінностей у типології та композиційному вирішенні бісерних компонентів народного одягу північної (Гусятинський, Теребовлянський, Бучацький, Монастириський, Підгаєцький, Козівський, Тернопільський, Підволочиський р-ни) та південної (Борщівський, Заліщицький, Чортківський р-ни) зон краю.

Гадаємо, що у XIX ст. бісерні вироби півночі та півдня були доволі однорідними, й лише на початку XX ст. почали вирізнятися між собою. Зокрема, на теренах Борщівського, Заліщицького та Чортківського районів твори зберігали автентику попереднього століття аж до середини XX ст., тоді як на півночі з'явилися нові, якісно відмінні художні композиції [27].

Упродовж XIX ст. в одязі населення Західного Поділля (як також Буковини та Покуття) узвичаїлися виконані із застосуванням бісеру накладні прикраси та головні убори. Наприкінці століття в окремих селах придністровської смуги бісером стали дооздоблювати вишитий нитками декор святкової сорочки.

Панівну групу бісерних компонентів вбрання становили ***накладні прикраси***. Завдяки артефактам можемо стверджувати побутування 5 типів оздоб: мониста, стрічкового ґердану, кутового ґердану, однодільної силянки та трясунків.

Повсюдно відомими були мониста, що складалися з кількох десятків разків різнорідних намистинок, які носили близько шиї. Західноподільські мониста з бісеру як дрібних (№ 12—11) так і великих (№ 10—8) розмірів мали темне забарвленням переважно чорного, темно-синього або темно-зеленого кольорів [4]. Поряд із бісерними монистами дівчата одягали низки дутих намистин різних кольорів, зокрема біло-молочного (імітація перлів). Невід'ємною частиною святкової ноші заможної подолянки були разки коралів, що опускалися аж до пояса [35, с. 163].

Поверху комплексу монист носили орнаментальні прикраси з бісеру. Найпоширенішим типом серед них був стрічковий ґердан. Такою прикрасою дівчата прикрашали не лише шию [5], а також голову [28], а парубки — головні убори [6]. Зокрема, Яків Головацький запримітив бісерну стрічку («силянку») як на-

шийну прикрасу дівчат та молодиць із с. Гермаківки (нині Борщівський район Тернопільської обл.), яку носили разом із декількома десятками разків скляних монист і природних коралів [36, с. 60]. Оскар Кольберг вказав на «ґердан» як прикрасу парубочого солом'яного капелюха (сс. Печорна, Добрівляни Заліщицького р-ну) та дівочої голови (с. Дзвенигород Борщівського р-ну) [46, с. 44, 45]. Судячи з пам'яток, парубочі капелюхи іноді декорували відразу декількома стрічковими ґерданами, які заповнювали значну частину тулії капелюха [7] Іл. 1.

Доволі популярною оздобою XIX ст. був нашийний стрічковий ґердан, підшитий монетами. Таку прикрасу мали дівчата та жінки із заможних родин. Завдяки своїй цінності (передаючись з покоління в покоління) окремі вироби збереглися до нашого часу [8]. Серед архаїчних — «мониство» зі с. Богданівка Заліщицького р-ну Тернопільської обл., що нині належить Музею архітектури та побуту НАНУ [22]. Оздоба складається зі стрічкового ґердану, нашитого на (тепер) червону стрічку та 11-ти срібних монет, підшитих до неї. Найстаріша монета датована 1780 р., найпізніша — з 1869 роком. Ще одним раннім артефактом є підшитий талерами та крейцерами стрічковий ґердан з колекції Тернопільського краєзнавчого музею [29]. Монети (усього 13 шт.) датовані 1768 р., 1780 р. 1784 р., 1792 р., 1808 р., 1811 р., 1820 р., 1893 р. (3 монети), 1908 р. Домінування монет кінця XVIII — початку XIX ст. вказує на ранній час появи прикраси: пізніші монети дошивалися до ґердану, який міг упродовж понад столітнього побутування декілька разів перенанизуватися. Іл. 2.

Стрічкові ґердани нерідко також були органічною складовою дівочих головних уборів, які є окремою типологічною групою бісерних виробів, тому про них говоритимемо згодом.

До накладних прикрас західноподільської жіночої народної ноші XIX ст. відносився кутовий ґердан. Нашитий на міцну стрічку кутовий, як і стрічковий, ґердан іноді доповнювали монетами (що уможливлюють часову атрибутику творів). На жаль нам відомо лише три кутові ґердани рубежу XIX—XX ст., проте продумана композиційна структура таких пам'яток підказує розглядати їх як твори, що мали попередню ґенезу [2; 3; 26].

У другій половині XIX ст. в ансамблі дівочого та жіночого одягу окремих сіл Західного Поділля



Іл. 3. Однодільна силянка з монетами. Бісер, кінська волосінь, нанизування на 10 нитках сіточкою зі стороною ромба 4 намистини. Кінець XIX ст., Борщівський р-н Тернопільської обл. Приватна колекція Петра та Ольги Василюків (м. Львів, Україна)

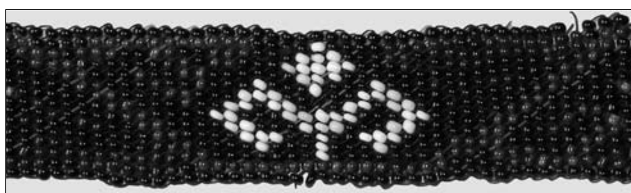


Іл. 4. Трясунки. Кінська волосінь, бісер, намистинки, набирання. Кінець XIX ст., Західне Поділля. МЕХП, ЕП-22633

з'явилася однодільна силянка [3]. Найдавніші силянки виконували з плетінки стрічкової форми, верхній край якої стягували ниткою, надаючи виробу заокругленої форми. Потім оздобу нашивали на стрічку (смужку тканини), заокруглена форма якої створювалася у той само спосіб: верхній край стріч-



Іл. 5. Стрічковий ґердан з монетами. Фрагмент. Кінська волосінь, бісер, нанизування на 10 нитках «у дужки». Кінець XIX ст., с. Мишків Заліщицького р-ну Тернопільської обл. Власність Олени Никорак



Іл. 6. Стрічковий ґердан. Фрагмент. Кінська волосінь, бісер, нанизування на 15 нитках «псевдотканням». Кінець XIX`ст., Борщівський р-н Тернопільської обл. Власність Віри Манько

ки призбирувався; нова форма стрічки фіксувалася ниткою. Як і ґердани, однодільні силянки нерідко дооздоблювали монетами та невеличкими круглими образками. Іл. 3.

Прикрасою чоловічих головних уборів поряд із стрічковими ґерданами були трясунки — букети з оздоблених намистинами прутиків (волосінь чи тонких дротиків) [9]. При виконанні такої прикраси окрім бісеру доволі часто використовували дрібні дуті намистини. Вершини вбраних у намистинки прутиків увінчували найбільшим кораликом, іноді ще й невеличкою штучною квіточкою. Іл. 4. Уживаючи намистини різного розміру, якості та кольору а також різнобарвні квіточки добивалися виразної строкатості, що робила виріб ефектним акцентом головного убору [10].

Винятковою художньою мовою наділені твори з орнаментальною структурою: стрічковий ґердан, кутовий ґердан та однодільна силянка, які у XIX ст. майже завжди виплітали на волосинах кінського хвоста, значно рідше — нитках.

Художня та автентична виразність творів ґрунтувалася на фізичних та естетичних характеристиках бісеру (розмір, ґатунок, кольорова палітра) а також особливостях технічного виконання [42, с. 156]. Західноподільські майстрині XIX ст. використовували венеційський бісер дрібних розмірів (№ 13—12) із прозорого та непрозорого глянцевого скла. Їхні композиції характеризувалися доволі стійкою палітрою, що найчастіше складалася з чорного, білого, теракотового, темно-вишневого, темно-синього (фіолетового) кольорів. Прозорі темно-вишневі та темно-сині коралики підсилювали глибоке звучання безроздільно пануючої чорної барви, яку вживали як орнаментальне тло. Водночас, непрозорі білі та теракотові намистинки надавали орнаменту контрасту [11]. Наприкінці XIX ст. вказану палітру збагатили інші барви, як-от рожева, зелена, червона, що зробили композицію ще виразнішою [12].

Домінуючою технікою виконання бісерних прикрас було нанизування. Найбільше збереглося пам'яток, нанизаних у спосіб «на декілька ниток» прийомом «сіточка». Тутешні майстрині надавали перевагу «сіточці» зі стороною ромба на чотири намистини — плетиву з винятково ажурною структурою [13]. Нанизування «сіточкою» на три намистини (менш ажурне) практикувалося на Західному Поділлі значно рідше як деінде [42, с. 158].

У XIX ст. побутували й зовсім рідкісні (представлені кількома артефактами) технічні прийоми. Їхні описи в народознавчій літературі нам не зустрічалися. За ознаками формотворення називаємо їх нанизуванням «у дужки» та «псевдотканням».

«У дужки» — прийом нанизування, технічна структура якого має вигляд ажурної сіточки з дугоподібними секціями. Сам процес нанизування дуже нагадує виконання сітчастого плетива з тією різницею, що ромбічні секції (у середині плетива) поєднуються з дугоподібними, що наче розходяться від середини плетива. Кількість намистинок у дугоподібному стібку коливається: від центру прикраси до її країв вона зростає [2]. Іл. 5.

«Псевдоткання» — прийом неажурного нанизування, при якому створюється щільне плетиво з паралельно припасованих рядків намистинок. Технічна структура такого плетива дуже схожа на структуру тканого полотна, але воно виконується із використанням лише робочих ниток.

Зокрема, при «псевдотканні» способом нанизування «на декілька ниток» на першу (верхню) робочу нитку набирають разок різнобарвних намистин і роз-

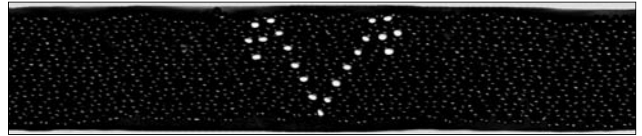
міщують його вертикально (зверху-донизу) — так створюється орнаментальний рядок по ширині прикраси. Кожна з наступних (нижче розміщених) робочих ниток проходить через сусідню намистинку (щойно набраного ряду), пронизуючи її знизу-вгору, підіймаючись при цьому на один рядок вище. Друга робоча нитка стає першою — наступний орнаментальний рядок з намистинок набирають на неї. Робоча ж нитка, на яку набирався перший рядок, опиняється унизу прикраси і стає останньою робочою ниткою в новому ряді плетінки. Усі намистинки такого щільного плетива є з'єднувальними [1; 2]. Іл. 6.

Технічна структура (технічний орнамент), що формується при нанизуванні прийомом «псевдоткання» дозволяє створювати як геометричні так і геометризовані обриси мотивів. Віднайдені нами прикраси — це композиції з мотивами лише геометричних форм [2; 3]. Геометричні форми мотивів — традиційні для XIX ст. — опосередковано засвідчують давність прийому «псевдоткання».

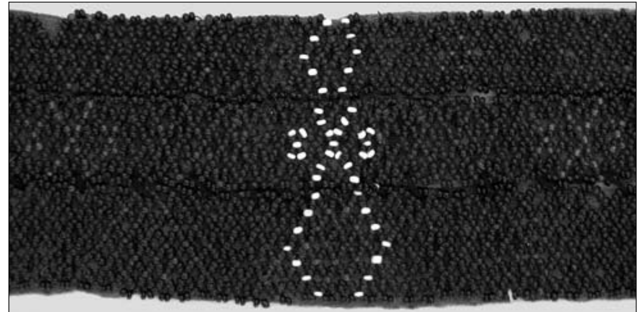
Ймовірно, нанизування прийомами «у дужки» та «псевдоткання» відносяться до унікальних відзнак творчості західноподільських майстринь. Наразі аналогічні артефакти з-поза меж Західного Поділля нам невідомі.

Зрідка ґердани виконували знаними також на інших теренах України техніками вишивання [23] та ткання [24]. Іноді, серед артефактів зустрічаємо прикраси, створені поєднанням декількох технік. До таких пам'яток належить стрічковий гердан рубежу XIX—XX ст. зі с. Кривче Борщівського р-ну, на тканому чорному тлі якого розміщено вишитий різнобарвними дутими подовгастими намистинками орнамент [30]. Ще один приклад — декор солом'яного капелюха зі с. Голігради Заліщицького р-ну Тернопільської області. Тулія убору прикрашена щільно укладеними одна біля одної трьома нанизаними «сіточкою» стрічками, що укупі займають понад три чверті висоти тулії. Поверху усіх плетінок у вигляді зиґзаґу нашиті різнобарвні дуті намистини та склярус. Ближче до верхнього краю бісерного плетива накладений разок з великих дутих сріблястих намистин. Композицію доповнюють (так само нашиті поверху бісерного плетива) штучні квіти та качурові пера [7]. Іл. 1.

Автентичні особливості західноподільських накладних прикрас з бісеру особливо виразно прогля-



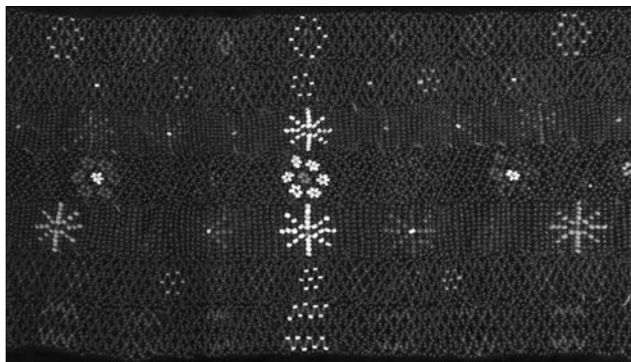
Іл. 8. Ґердан з мотивом шеврону. Фрагмент весільного вінка. Друга половина XIX ст., с. Лисичники Заліщицького р-ну Тернопільської обл. МНАПЛ, АП-5517



Іл. 7. Весільний вінок. Бісерний декор. Фрагмент. Рубіж XIX—XX ст., с. Богданівка Борщівського р-ну Тернопільської обл. МАПУ, О-3637

далися у їхній орнаментиці, побудованій з елементів та мотивів геометричних форм, що мали лінійні та крапчасті обриси [40, с. 60]. Найпоширенішими серед них були ромб простий та обрамлений крапками, променями, або ріжками, прямий та скісний хрест, зиґзаґ. Зустрічалися також різні комбінації мотивів та елементів, як от ромб у ромбі, скісний хрест у ромбі, розета-хрест з чотирьох ромбів абощо [42, с. 158]. До найдавніших відносимо композиції з одноколірних елементів-мотивів з тонких ліній (товщиною в одну бісеринку) та дрібних крапок. Розміщені на значній віддалі один від одного графічно нескладні мотиви наче плавають на чорному тлі виробу. Зокрема, серед архаїчних прикрас найчастіше зустрічаємо композиції, побудовані з повторень однієї і тієї ж графеми, кожен раз виконаної з бісеру іншого кольору: білого, темно-вишневого, теракотового, темно-зеленого. Іл. 2, 3, 6. У другій половині XIX ст. на одній орнаментальній стрічці стали поєднувати мотиви двох-трьох різних форм, серед яких появилися кількаелементні графеми. Іл. 5. Наприкінці XIX ст. поширилися композиції зі складних дво- та триколірних мотивів [14]. Іл. 9.

Виділялися бісерні прикраси Західного Поділля й своєрідним оформленням. Виразне домінування чорного тла підсилювала чорна тасьма, на яку для міцності часто нашивали готовий ґердан чи силянку. На межі XIX—XX ст. поширеним художнім при-



Іл. 9. Весільний вінок. Бісерний декор. Фрагмент. Рубіж XIX—XX ст., Борщівський р-н Тернопільської обл. Колекція Петра та Ольги Василюків (м. Львів)



Іл. 10. Уставка жіночої сорочки. Полотно, нитки, бісер, вишивання, шиття. Кінець XIX ст., Касперівці Заліщицького р-ну Тернопільської обл. НМЛ, Т-1655

йомом стало облямування (нашитої на тасьму) прикраси разком дутих дзеркальних намистинок темно-зеленої, рідше жовтої чи вишневої барви [26].

Зіставлення західноподільських та буковинських артефактів XIX ст. підводить до висновку, що Західне Поділля було теренами, де розвиток стилістки відбувався значно повільніше. Навіть на рубежі XIX—XX ст., особливо в південній зоні, панувати продовжувала геометрична орнаментика з лінійно-крапчастими обрисами мотивів. Очевидно, така особливість творчості західноподільських майстрів бісерних виробів була викликана відносно високою авторитарністю прабатьківських традицій.

Художньо-стильові характеристики накладних прикрас перегукувалися зі стилістикою бісерного декору чільця та весільного вінка. Водночас, композиція дівочих ***головних уборів***, що були невід'ємною частиною весільної атрибутики, творилася з цілого ряду елементів, наділених магічними та обереговими властивостями рукотворного та природного походження. На жаль, повністю укомплектовані чільця та весільні вінки Західного Поділля, переконливо датовані XIX ст., велика рідкість [15]. Беручи до уваги тривалу стійкість архаїчних традицій, про композиційні особливості дівочих уборів XIX ст. з високою долею ймовірності можемо говорити долучаючи до рідкісних тогочасних артефактів світлини та пам'ятки початку XX століття.

Зазначимо, що різниця між звичайною бісерною стрічкою для голови та чільцем була незначною. На Західному Поділлі чільце здебільшого мало вигляд ґердана, нашитого на солом'яну плетінку. Поверху нього нашивали великі намистини, квіти, вовняні кутасики, металеві бляшки, лелітки, абощо [41, с. 460].

Значною варіативністю відзначалися весільні вінки, яких на Західному Поділлі побутувало два типи: збірний та нерозбірний.

Збірний весільний вінок «увивали» одночасно із зачіскою безпосередньо на голові молодої. Він включав чільце, декілька стрічкових ґерданів а також апотропейні трави (обов'язково барвінок), квіти, барвисті стьожки. На традицію прикрашання голови молодої подібним убором з «кучерів», «оксамітох», «виванчиків», «пацьорок», «лєнт» та «гарасівок» можна натрапити й сьогодні у с. Гермаківка Борщівського р-ну[1].

Нерозбірний (цільний) весільний вінок побутував до середини XX століття. Зокрема, у с. Вільховець Борщівського р-ну він мав твердий каркас у формі шолому, який оздоблювали нанизаними, вишитими й витканими бісерними стрічками, іншими апотропейними та декоративними елементами [16].

Дотепер збереглися фрагменти весільних вінків XIX ст. у вигляді декількох зшитих докупи стрічкових ґерданів [21]. Іл. 7. На жаль, поодинокі пам'ятки унеможливлюють ґрунтовний аналіз бісерного декору західноподільського убору. Однак, припускаємо існування відмінностей у стилістиці стрічок, якими прикрашали шию та головний убір. Раніше ми звернули увагу на часте використання ґерданів з мотивами ромба та ріжок у декорі весільних уборів молодят Північної Буковини. Поєднання вказаних мотивів розглядали як символ єдності жіночого та чоловічого начала [40, с. 61]. Правдоподібно, що у XIX ст.

[1] ПМА. Записано15 червня 2011 р. у с. Гермаківка Борщівського р-ну від Дикої Ганни Онуфріївни, 1956 р. н.

аналогічна сакральна символіка зустрічалася й на уборах молодої та молодого із Західного Поділля.

Зокрема, часто повторюваним мотивом винизаного розрідженою «сіточкою» бісерного декору весільного вінка другої половини XIX ст. зі с. Лисичники Заліщицького р-ну Тернопільської обл. (складається з одинадцяти стрічок) є ромб з крапчастими обрисами [19]. Композиція п'яти стрічок утворена рапортом ромбу з променями на його верхній та нижній вершині. Ромби, але вже без обрамлень, повторюються на деяких інших стрічках. Взір ще одного, можливо ключового в цьому вінку, ґердана побудований з повторень шеврону (графеми баранячих ріжок)[2]. Іл. 8. Звертає увагу те, що мотиви, розташовані по центру стрічки, виконані переважно з бісеру білого кольору, завдяки чому добре прочитуються. На подібний художній прийом натрапляємо у композиціях інших весільних вінків [20].

Дещо пізніше походження — рубіж XIX—XX ст. (судячи зі стилістики) — має бісерний декор весільного вінка з Борщівщини, який складається з семи стрічок [3]. Іл. 9. Композиція п'яти ґерданів, нанизана розрідженою «сіточкою», а двох інших — «псевдотканням», щільна структура якого допускає виконання не лише геометричних, але й геометризованих мотивів. Проте, на усіх композиціях нескладна геометрична орнаментика, побудована на повторенні одного з мотивів: лінійно-крапчастого ромбу, зиґзаґу, квітки-розети або квітки-зірки.

До складу західноподільського весільного вінка, окрім стрічкових ґерданів, входили також прямокутної форми «заушники», які чіпляли до скроневої частини. Парну деталь виготовляли з цупкого картону (як і каркас цілого убору) та оповивали тканиною, вишитою нитками та бісером.

Подібними до «заушників» були прямокутної форми «затички до намітки», прикрашені вишивкою нитками, яку іноді акцентували бісером та лелітками [17].

У другій половині XIX ст. вкраплення намистинок у традиційну вишивку кольоровими нитками практикувалося й у декоруванні святкової ***сорочки*** [25]. Фактурна вишивка вовняними нитками стала виразним тлом для дзвінкого «звучання» скляних намистинок і так само металевих леліток.



Іл. 11. Уставка жіночої сорочки. Полотно, нитки, бісер, вишивання, шиття. Рубіж XIX—XX ст., Західне Поділля. ТОКМ, Т-3525



Іл. 12. Уставка жіночої сорочки. Полотно, нитки, склярус, дуті намистинки, вишивання, шиття. Рубіж XIX—XX ст., с. Більче-Золоте Борщівського р-ну Тернопільської обл. ТОКМ, Т-7884

Бісер накладали на вишивку нитками, застосовуючи техніку шиття «у прикріп» або вишивання «уперед голкою» [18]. Іл. 10. Поперва вишиту нитками композицію «звеселяли» вкрапленням безбарвного кришталево-прозорого бісеру, яким окреслювали окремі елементи мотивів. Наприкінці XIX ст. кольорову палітру та ґатунок бісерних матеріалів стали урізноманітнювати. Окрім як із бісером, західноподільські майстрині почали працювати зі склярусом та

[2] Бісерні стрічки, не зшиті між собою, тому не відомо, в якій саме послідовності вони накладалися на голову молодої.

дутими намистинами фігурних (круглих, подовгастих, зірчастих) форм. Іл. 11. Поверху вишитих нитками уставок бісером стали вишивати цілі орнаментальні смуги. Поряд із геометричними з'явилися рослинні мотиви з геометризованими формами [31].

Автентичною неповторністю виділяються твори, у яких вишивка нитками виконувалася самим лише чорним кольором, натомість орнамент з бісерних матеріалів був поліхромним [32]. Іл. 12.

У другій половині XIX ст. впровадження бісеру у декор сорочки практикували й народні майстрині Північної Буковини та Покуття. Зачинателем нових традицій, правдоподібно, були буковинки, у творчості яких такі матеріали дістали найширшого використання. Зокрема, бісер та січку можемо бачити не лише у вишивці сорочок, а також у тканому декорі буковинських наміток [44, с. 1085].

Отже, як засвідчують доволі різноманітні пам'ятки, Західне Поділля поряд із Буковиною та Покуттям входило до найдавнішого ареалу народної традиції художніх виробів з бісеру.

Від початку XIX ст. доповненням народного одягу цього краю стали накладні прикраси з бісеру: монисто, стрічковий гердан, кутовий гердан, однодільна силянка та трясунки. Так само давнє походження мали декоровані бісерними стрічками дівочі головні убори: чільце та весільний вінок. У другій половині XIX ст. подільські майстрині почали вкраплювати бісер у декор вишитої нитками сорочки.

У порівнянні із Північною Буковиною, на Західному Поділлі побутувало дещо менше типів бісерних виробів. Зокрема, на Буковині відомим було дев'ять типів накладних прикрас, тоді як на Західному Поділлі, правдоподібно лише п'ять. В обох етнографічних районах побутувало два типи аналогічних дівочих головних уборів, водночас у Північній Буковині бісер використовували ще й у додатковому декоруванні жіночого убору голови — намітки («рушника»). Як у Північній Буковині, так і на Західному Поділлі бісер стали використовувати в оздобленні святкової сорочки. І там, і там бісерні матеріали дуже лаконічно доповнили традиційну для етнографічних зон вишивку нитками.

Серед творів інших етнографічних районів України західноподільські пам'ятки виділялися сукупністю ознак: матеріалом виготовлення (глянцевий непрозорий та прозорий дрібний бісер венеційського походження з унікальною кольоровою гамою), техніками виконання (нанизування у спосіб на декілька ниток прийомами головно «сіточка», зрідка — «у дужки», «псевдоткання») та автентичною орнаментикою.

Зокрема, яскраво виражену архаїчну стилістику мала орнаментика накладних прикрас. Композиції початку-середини XIX ст., що створювалися на розрідженому сітчастому плетиві складалися з геометричних лінійно-крапчастих одноколірних елементів; у другій половині XIX ст. з'явилися багатоелементні одноколірні мотиви; й лише наприкінці XIX ст. поширилися багатоелементні поліхромні мотиви, значна частина яких зберігала лінійно-крапчасті геометричні обриси. Геометризовані форми рослинних мотивів з'явилися поки що лише у бісерному дооздобленні вишитої нитками сорочки.

Неспішними були й зміни у колориті творів. Упродовж усього XIX ст. пануючим був чорний колір, який використовували переважно як тло для створення орнаменту з білих, теракотових, темновишневих, темно-синіх барв. Палітра бісерних матеріалів, що їх уживали виконавиці накладних прикрас, головних уборів та святкових сорочок, зросла і поступово стала набувати варіативності лише наприкінці століття. Повільний розвиток стилістики західноподільської орнаментики обумовлювався авторитарним пануванням архаїчної автентики.

Умовні скорочення

МЕХП — Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України

МНАПЛ — Музей народної архітектури та побуту у Львові

МНАПУ — Музей народної архітектури та побуту НАН України

НМЛ — Національний музей у Львові ім. А. Шептицького

ПМА — Польові матеріали автора

ТОКМ — Тернопільський обласний краєзнавчий музей

1. Власність Віри Манько (Львів).
2. Колекція Ольги Колодій (США, Філадельфія).
3. Колекція Петра та Ольги Василюків (м. Львів).
4. МЕХП, ЕП-22021.
5. МЕХП, ЕП-22123; ЕП-80525.
6. МЕХП, ЕП-21486, ЕП-21506, ЕП-21516.
7. МЕХП, ЕП-21516.

8. МЕХП, ЕП-80525, ЕП-80526, ЕП-80527.
9. МЕХП, ЕП-22157.
10. МЕХП, ЕП-21506, ЕП-22633.
11. МЕХП, ЕП-22257, ЕП-22260, ЕП-22564.
12. МЕХП, ЕП-22126, ЕП-22127, ЕП-22135.
13. МЕХП, ЕП-22123, ЕП-22252, ЕП-22253.
14. МЕХП, ЕП-22251, ЕП-22252, 22253; НМЛ, С-95.
15. МЕХП, ЕП-22836.
16. МЕХП, ЕП-22776.
17. МЕХП, ЕП-76538; МНАПУ, НД-17494, НД-18981.
18. МЕХП, ЕП-81707, ЕП-81708; НМЛ, С-1655.
19. МНАПЛ, АП-5517.
20. МНАПЛ, АП-5517; ТОКМ, Т-1020.
21. МНАПЛ, АП-5517; МНАПУ, О-3637; ТОКМ, О-1020.
22. МНАПУ, О-3635.
23. МНАПУ, НД-18977, НД-18978.
24. МНАПУ, НД-18972, НД-18973, НД-18974, НД-18975.
25. МНАПУ, О-4488.
26. НМЛ, С-113.
27. ТОКМ, Т-2095, Т-5906.
28. ТОКМ, Т-243.
29. ТОКМ, Т-1237.
30. ТОКМ, Т-242.
31. ТОКМ, Т-3225; МНАПУ, О-4592, О-6058.
32. ТОКМ, Т-7883, Т-7884.
33. *Білан М.С.* Український стрій / М.С. Білан, Г.Г. Стельмащук. — Львів : Фенікс, 2000. — 328 с. : іл. — (Словн. терм.: с. 310—323. — Бібліогр.: с. 324—327).
34. *Будзан А.Ф.* Художні вироби з бісеру / А.Ф. Будзан // НТЕ. — 1976. — № 1. — С. 80—85.
35. *Врочинська Г.В.* Українські народні жіночі прикраси XIX — початку XX століть / Ганна Врочинська. — Київ : Родовід, 2007. — 232 с. : іл. — (Бібліогр.: с. 224—228 (203 назви) та в підрядк. приміт.).
36. *Головацкій Я.О.* О народной одеждѣ и убранствѣ Русиновъ или Русскихъ въ Галичинѣ и сѣверо-восточной Венгріи / Яков Головацкій. — С.-Петербургъ : Типографія В. Киршбаума. — № 32. — 1877. — С. 60.
37. *Косьміна О.Ю.* Традиційне вбрання українців / О.Ю. Косьміна. — Київ : Балтія-Друк, 2008. — Т. І: Лісостеп. Степ. — 160 с. : іл. — (Рез. англ. — Бібліогр.: с. 139—140).
38. *Матейко К.І.* Український народний одяг / Катерина Іванівна Матейко. — Київ : Наукова думка, 1977. — 224 с. : іл. — (Бібліогр.: с. 210—222 та в підрядк. прим.).
39. *Стельмащук Г.Г.* Традиційні головні убори українців / Г.Г. Стельмащук. — Київ : Наукова думка, 1993. — 240 с. : іл. — (Бібліогр. в підрядк. приміт.).
40. *Федорчук Олена.* Українські народні прикраси з бісеру / Олена Федорчук ; відпов. ред. М. Станкевич. — Львів : Інститут народознавства НАН України ; Свічадо, 2007. — 120 с. : іл. — (Бібліогр.: с. 75—80).
41. *Федорчук Олена.* Бісер у декорі традиційного одягу українців (питання типології) / Олена Федорчук // Народознавчі зошити. — 2012. — № 3 (105). — С. 452—468.
42. *Федорчук Олена.* Універсальні та унікальні риси бісерного декору народного одягу українців / Олена Федорчук // Мистецтвознавство-2012. — Львів : СКІМ, 2012. — С. 155—168.
43. *Федорчук Олена.* Головні функції бісерного декору народної ноші українців / Олена Федорчук // Народознавчі зошити. — Львів, 2013. — № 4. — С. 648—659.
44. *Федорчук Олена.* Типологічні та художні особливості бісерного декору буковинського народного одягу XIX століття / Олена Федорчук // Народознавчі зошити. — Львів, 2013. — № 6 (114). — С. 1080—1086.
45. *Федорчук Олена.* Українські народні художні вироби з бісеру: ретроспектива та сучасні тенденції / Олена Федорчук // Мистецтвознавство-2014. — Львів : СКІМ, 2014. — С. 103—112.
46. *Kolberg Oskar.* Pokucie. Obraz etnograficzny : w 4 cz. / Oskar Kolberg. — Kraków : Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1882. — Cz. 1. — 358 s.

Olena Fedorchuk

BEAD COMPONENTS OF THE GARMENTS OF WESTERN PODILLYA OF THE XIX CENTURY

The beadwork decoration of the garments of Western Podillya of the XIX century was researched as a separate phenomenon of the national art. The typology, technology and artistic composition grounds of the authentic creations were analyzed. The unique peculiarities of the artifacts of Western Podillya of the XIX century were identified. The scientific research assists the creation of the national beadwork attribute system.

Keywords: beads, adornment, beadwork decoration, garments.

Олена Федорчук

БИСЕРНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ЗАПАДНОПОДОЛЬСКОЙ ОДЕЖДЫ XIX ВЕКА

Изучено бисерный декор западноподольской одежды XIX в. как отдельного явления народного искусства. Проанализировано типологию, технологию и художественно-композиционные принципы аутентичных произведений. Выделено уникальные черты западноподольских артефактов XIX в. Исследование способствует созданию системы атрибуции народных произведений из бисера.

Ключевые слова: бисер, украшение, бисерный декор, одежда.



Лілія ІВАНЕВИЧ

РЕГІОНАЛЬНО-СПЕЦИФІЧНІ ОЗНАКИ КЛАСИФІКАЦІЇ ТРАДИЦІЙНИХ ГОЛОВНИХ УБОРІВ УКРАЇНЦІВ ПОДІЛЛЯ (XIX — перша половина XX ст.)

Завдяки аналізу та систематизації матеріалів відомих і маловідомих праць та музейних фондових колекцій розкривається проблема формування єдиної класифікації традиційних головних уборів українців Поділля XIX — першої половини XX ст. Подається спроба створення розширеної й узагальненої класифікації головних уборів подолян з урахуванням їх регіонально-специфічних ознак.

Ключові слова: український народний стрій, історико-етнографічні регіони, українці Поділля, локальні зони, комплекс вбрання подолян, музеї, традиційні головні убори, класифікація, регіонально-специфічні ознаки.

Впродовж історичного розвитку українських земель внаслідок підсвідомого потягу до прекрасного традиційна ноша українців у цілому та подолян у т. ч. стала важливим матеріальним і духовним культурним спадком нашої нації, який яскраво відображає її світобачення, світосприйняття й світорозуміння. Невід'ємною складовою частиною народного комплексу вбрання вважається головний убір, як найменш змінна й архаїчна частина традиційного костюма. Саме головний убір здавна, крім захисної, знакової, оберегової і практичної, виконував ще й естетичну та особливу функцію завершення і цілісності ансамблевого строю.

Починаючи вже з другої половини XIX ст. розпочався процес дослідження особливостей національної одежі та головних уборів як обов'язкової складової комплексу вбрання України загалом, а пізніше її окремих історико-етнографічних регіонів, зокрема й Поділля. Вивчення цієї проблематики триває й до сьогодні, не втрачаючи своєї актуальності. Разом із тим, повертається й мода на вжиток елементів народного костюма сучасним поколінням у побуті, що сприяє зростанню національної свідомості українців та їх самоідентифікації. Аналогічні явища спостерігаємо і в нас на Поділлі. Однак до сих пір не створено єдиної комплексної праці, яка б детально й всебічно характеризувала усі спільні та відмінні загальноукраїнські й регіонально-локальні ознаки оригінального народного убрання подолян і їх головних уборів усіх субрегіонів Поділля (Буковинського, Західного, Східного і Центрального).

Дослідження головних уборів українців Поділля XIX — першої половини XX ст. тісно пов'язане, насамперед, з формуванням їх класифікації, чому й присвячується наша стаття. Найперші класифікації народної ноші та головних уборів, у т. ч. українців, у загальному створили такі відомі науковці й етнографи XX ст., як: Х. Вовк (1928) [22], О. Воропай (1966) [23], Я. Прилипко (1970) [46], К. Матейко (1973, 1977) [39; 40], З. Тканко (1988) [50] та Н. Гурошева (1990) [27]. За незалежності України вдосконаленню запропонованих класифікацій сприяли ґрунтовні роботи зарубіжних і вітчизняних учених, а саме: Л. Бурачинської (1992) [20], Я. Кожолянко (1994) [34], М. Костишеної (1996) [37], К. Матейко (1996) [41], Т. Ніколаєвої (1994, 1996, 2005) [43; 44; 45], Г. Кожолянка (1999) [33], М. Білан і Г. Стельмащук (2000) [18], З. Васіної (2006) [21], О. Косміної (2008) [36] та Г. Врочинської (2008) [24]. Дослідженню лише тра-

диційних головних уборів українців присвячені змістовні праці Г. Стельмащук (1993, 2013) [48; 49]. Певне значення для формування класифікації головних уборів подолян мають статті: Л. Волинець (1994) [19], В. Косаківського (2002) [35], Т. Гончарук (2005) [26], Л. Дяк (2005) [28], Т. Марченко (2005) [38], Г. Савки (2008) [47], Г. Медведчук (2010) [42] та Л. Іваневич (2014) [29; 30; 31; 32]. Проблему різноманіття головних уборів українців Східного Поділля розкрили у своїх статтях М. Юкальчук (1998) [51] та Л. Гальчевська (2008) [25].

Отже, як бачимо, окремої класифікації народних головних уборів українців усіх локальних зон Поділля до сьогодні ще не створено. Тому на основі аналізу існуючих матеріалів і опрацьованих власноруч фондових колекцій традиційного вбрання подолян Національного музею українського декоративного мистецтва України [7] і Українського центру народної культури «Музей Івана Гончара» [17] у Києві, Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України [5] і Національного музею ім. А. Шептицького у Львові [6], Вінницького [2], Тернопільського [11], Хмельницького [14] та Чернівецького [15] обласних краєзнавчих музеїв, Одеського державного історико-краєзнавчого музею [9], Вінницького [3] та Чернівецького [16] обласних художніх музеїв, Бершадського [1], Оратівського [10], Тиврівського [12] та Тульчинського [13] районних краєзнавчих музеїв Вінницької області, Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника [4] та навчально-наукової лабораторії етнології Кам'янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка [8] (Хмельниччина) ми здійснимо спробу вперше сформувати розширену й узагальнену класифікацію традиційних головних уборів українців Поділля з урахуванням їх регіонально-специфічних та локальних ознак.

Передусім науковці, зокрема К. Матейко, Т. Ніколаєва, Г. Стельмащук та ін. поділяють народні головні убори за статтю на жіночі й чоловічі. В свою чергу жіночі убори розрізняють за такими ознаками, як: вік (дівочі та жіночі); конструктивна форма (вінкоподібні, обручеподібні, платові, шапкоподібні); матеріал (убори з живих і штучних квітів, пір'я, плетених шнурів, стрічок, шовкової тканини тощо) [41, с. 115; 44, с. 98—100; 49, с. 124—159]. Відповідно чоловічі убори розділяють за ознаками: вік (парубоцькі та чоловічі); форма (зрізано-конічні, конічні, напівсферичні, «рогаті», циліндричні); матеріал (повстяні, солом'яні, сукняні, хутряні); спосіб виготовлення (валяні, в'язані, зшиті, плетені; домашнього або ремісничого виробу); сезонність (літні та зимові); функціональне призначення (буденні, обрядові, святкові) [41, с. 130—131; 44, с. 100—101; 49, с. 101]. Погоджуємося із зазначеними класифікаціями, причому переконані, що жіночі головні убори можна аналогічно класифікувати й за способом виготовлення, сезонністю та функціональним призначенням. Разом з тим, при складанні власної класифікації вважаємо за необхідне передусім для зручності користування нею виокремити такі класифікаційні ознаки як стать і вік для поділу головних уборів на групи, та конструктивна форма і спосіб носіння уборів — для поділу на підгрупи. Проте, якщо за віком дівочі й жіночі головні убори варто розділяти в окремі групи, то парубоцькі й чоловічі доречніше залишити в одній групі, оскільки їх головні убори різнилися не конструктивною формою, а кольором, оздобленням і дещо способом носіння, про що краще зауважити додатково. Також вважаємо за потрібне зазначати локальну приналежність певних різновидів складових цієї групи подільської ноші за наявністю такої інформації. В усіх інших випадках маємо на увазі поширення зазначених назв головних уборів у кожному субрегіоні Поділля. Крім того, до дівочих головних уборів віднесемо «віночок золотий», «віночок збираний», «віночок сухенький» і «згардочку з волочкою», які дослідниця Г. Врочинська виокремлює як дівочі прикраси голови [7, с. 166—167].

Пропонуємо розширену й узагальнену класифікацію безпосередньо традиційних головних уборів українців усіх локальних зон Поділля залежно від статі і віку, зокрема:

1) *Дівочі головні убори* (на відміну від жіночих, не повністю покривали голову), серед яких за ознаками конструктивної форми і способу носіння виокремимо:

а) вельон (*велян, вильон*) — фата весільна (Зах., Сх. та Центр. Под.);

б) вінки (*віночки*, в які подолянки дрібні квіти вплітали спереду, а великі — ззаду, причому потилиця обов'язково мала бути відкритою; подільські *вінки* з заходу на схід поступово зменшувалися, але пишно декорувалися):

• *виті* (*звиті*) *вінки із зілля* (вікові, звичаєві, магічні й ритуальні вінки з: барвінку, батіжків хмелю, безсмертника, василька, любистка, м'яти, рути, шавлії й інших лікарських рослин) або *з воску, лою та парафіну*:

• «*білі*» *весільні вінки* (*лойові* — Вінниччина, Сх. Под.) — білі вінки, виготовлені з лою та парафіну;

• *вінець* — весільний вінок нареченої;

• *восковий віночок* (*лойовий* — Вінниччина, *паперовий*, *парафіновий*, *терновий* — с. Стіна Томашпільського р-ну, Вінниччина, Сх. Под., *парусовий вінок* — воскований вінок з довгими китицями) — білий або кольоровий вінок з воску, лою та парафіну;

• *рутв'яний* (*рутяний*) *віночок* — святковий або весільний головний убір дівчини (с. Зятківці Гайсинського р-ну, Вінниччина, Сх. Под.);

• *вінки-шнури* (у вигляді стрічки, оздобленої різнокольоровими кульками з вовни чи квітами зі стрічок, намистин та бісеру або у вигляді сплетених у шнур стрічок чи цупких кольорових ниток):

• *віночок збираний* — виготовлений із кольорової стрічки, густо наморщеної «*городочками*» і перенизаний дрібними скляними дутими намистинами;

• *вінки площинні* (з картону, обшитого тканиною або стрічками та оздобленого різноманітними намистинами чи бісером):

• «*вінок*» — дівочий весільний головний убір у вигляді вузької картонної смужки (коробки), до якої прикріплювали вінок, передньою частиною нахиляючи на лоб, зверху вінок заповнювали штучними квітами і сухозлотою та додатково оздоблювали дзеркальцями, кольоровою тканиною, монетами тощо (Буковин. Под.);

• *вінок дівочий* на картоні з атласними стрічками, декорований паперовими квітами, вовняними обручами, металевими оздобами та пір'ям (Зах. Под.);

• *плетені* (*сплетені*) *вінки* із зілля, польових (волошки, маку, ромашки) та інших квітів (мальви, рожі (ружі)) й ягід (вишні, горобини, калини): обрядові (весільні) та святкові (гаївкові, купальські, петрівські, обжинкові тощо):

• *барвінкові вінки* — весільні вінки нареченої, сплетені з барвінку;

• *золотий вінець* — весільний вінок молодої з барвінку, покритий позолотою (с. Гордіївка Тростянецького р-ну, Вінниччина, Сх. Под.);

• *квіточка* — частина весільного головного убору молодої, виготовлялася із тих самих матеріалів, що й вінок, та накладалася посеред голови (с. Зятківці Гайсинського р-ну і с. Осолинка Літинського р-ну, Вінниччина, Сх. Под.);

• *квіточки* — перев'язані червоними нитками два пучечки барвінку, з яких починали плести вінок молодій, а інші квіточки вінка складалися з чотирьох стебел барвінку і стебла василька (с. Стіна Томашпільського р-ну, Вінниччина, Сх. Под.);

• *шиті* (*зшиті*) *вінки* у вигляді зшитих між собою квітів із зілля, паперу, стрічок, стружки або тканини:

• *барвінкові вінки* — старовинні весільні вінки нареченої (на Поділлі листочки барвінку нашивали на стрічку червоного кольору (на Буковин. Под. — на стрічку або вербову кору) та часто покривали зверху золотистою фарбою);

• *весільні вінки із штучних квітів* з різнокольорового паперу і стружки;

• *весільний вінок із штучних паперових квітів, листочків і пуп'янків*, покритих воском та *двох букетиків з трави* по обидва боки вінка, покритих жовтою фарбою (Хмельниччина, Центр. Под.);

• *вінки зі штучних квітів*, прикрашені скляними намистинами й стрічками (Буковин. та Зах. Под.);

• *віночок золотий* — виплетений із соломи і покритий сусальним золотом;

• *віночок з оксамитових стрічок*, на які нашиті квіти, виготовлені теж зі стрічок (Дунаєвецький р-н, Хмельниччина, Центр. Под.);

• *віночок сухенький* — з квітів безсмертника, нашитих на червону тасьму;

• *дрібниці* (*кагальці*, *трисульки*) — віночки зі штучних квітів зі стрічками (Буковин. Под.);

• *суботній вінок* — обрядовий вінок молодої зі стружки, який вона одягала під час запрошення на весілля у суботу (с. Сосонка Вінницького р-ну, Вінниччина, Сх. Под.);

• *чубатий вінок* — весільний вінок молодої округлої форми з тканини та паперу, який одягали з *вельоном* і *підвіночком* (с. Сосонка Вінницького р-ну, Вінниччина, Сх. Под.);

в) вінкоподібні головні убори:

• *ввиванка* — дівочий головний убір у вигляді валика з чорних ниток, накручених на солом'яну плетінку та декорованих різнокольоровими скляними намистинками і зі стрічками-зав'язками з обох боків (с. Сапогів, Борщівський р-н, Зах. Под.);

• *вінкоподібні убори* з живих квітів;

• *вінок-обруч* — дівочий головний убір у вигляді обруча, обтягнутого стрічками, які декоровані рядком блискучих скляних намистин; плетений з вовняних ниток *обручеподібний* убір (Зах. Под.);

• *вінок-обруч «наушник»* — дівочий головний убір у вигляді стрічки з рядком блакитних намистин над чолом, а від скронь до потилиці нашитих на чорну стрічку рядком розеток (найчастіше сім), зроблених із картону, який обтягнутий різнобарвними нитками (Сх. та Центр. Под.);

• *весільний вінок-зав'язка*, виготовлений з білої хустки;

• *весільний вінкоподібний убір із налобної червоної гарусівки*, на який нашитий віночок із кульок-кутасиків розміром як волоський горіх із блакитної, жовтої й червоної вовни (Сх. та Центр. Под.);

• *волочкові вінки* (*катаси*) — дівочий головний убір у вигляді чорної тасьми (основа) й різнокольорової тасьми і чорного плису (деталі), на які нашивали вовняні кульки (*кутасики*), намистини, нитки, пацьорки і різнобарвні ґудзики (Сх. та Центр. Под.);

• *галянок* — дівочий головний убір із бісеру (Поділля; с. Четвертинівка Тростянецького р-ну, Вінниччина, Сх. Под.);

• *згардочка з волочкою* — у вигляді смужки плюшу, вишитої вовняними нитками та намистинами;

• *капелюшиння* — вінкоподібний дівочий весільний або святковий головний убір у вигляді високого картонного циліндра, оздобленого навколо рядками ґерданів, скляними намистинами, смужками парчі, шовковою тасьмою, понизу стрічками з монетами, спереду — квітами з оксамиту, паперу і шовку, іноді дзеркальцем, а позаду — різнокольоровими стрічками (Буковин. Под.);

• *карабуля* (*карабулі, коробулі*) — вінкоподібний дівочий святковий головний убір, виготовлений з картону, який оздоблювався ґерданами, малими скляними перлами, павиним пір'ям та стяжками (Буковин. Под.); вінкоподібний убір у формі корони з картону, який був суцільно вкритий штучними квітами з паперу і яскравої вовни, ззаду прикрашений стрічками, а з середини заповнений травою ковили (Буковин. Под.);

• «*квітки*» — дівочий головний убір у вигляді стрічки з нашитими на потилиці однією великою квіткою посередині між двома меншими квітками з призбираних стрічок, прикріплених до кружечків із вовняної тканини, які в свою чергу оздоблені бісером, вовняними кульками (*кутасиками з лучки*) і намистинками (Сх. та Центр. Под.);

• *кибалка* (*обруч*) — головний убір у вигляді обруча із товстого паперу, на який над чолом накладали вузеньку стрічку із золотої парчі, а потім клали стрічки одна вище іншої так, щоб було видно пружок (*кибалку* і косу прикрашали квітами із різнокольорових вузьких стрічок — Сх. Под.);

• *кода* (*кодина*) — вінкоподібний дівочий весільний або святковий головний убір у вигляді високого луб'яного циліндра, обтягнутого яскравою тканиною й оздобленого по колу штучними квітами з марлі та паперу, бісером, вузликами зі сріблястих і золотистих ниток і металевими карбованими пластинками, ззаду — широкою стрічкою, з боків — навушними прикрасами, а з середини — пучком жовто-білої ковили (Буковин. Под.);

• *коробка* — вінкоподібний дівочий весільний або святковий головний убір за конструкцією подібний до кодів, у якому до нижнього краю основи крім штучних квітів пришивали монети, що звисали по всьому убору, а верхній край прикрашали пір'ям павича (с. Погорілівка, Заставнівський р-н, Буковин. Под.);

• *коруночка* — дівочий вінкоподібний головний убір із квітів та кількох обручиків (с. Рахни-Лісові Шаргородського р-ну, Вінниччина, Сх. Под.);

• *кутаси* — дівочий головний убір у вигляді рядів вузьких та широких кольорових стрічок, що закінчувалися мотузками для зав'язування тасьми (такі стрічки виготовляли із зеленої чи червоної лучки, на яку нашивали ґудзички або скляні намистини (*пацьорки*) — Сх. та Центр. Под.);

• *навушники* (*заушники, підвушники, позаушники*) — дівочий головний убір у вигляді стрічки з нашитими по обидва боки квітами з призбираних стрічок, прикріплених до кружків з вовняної тканини, що оздоблені бісером, кутасиками з лучки (вовняними кульками), намистинами (Сх. (с. Стіна Томашпільського р-ну, с. Сосонка Вінницького р-ну, Вінницької обл.) та Центр. Под. (с. Борсуки, Новоушицького р-ну, Хмельницької обл.); *заушники* — Зах. Под.);

• *обручі з ґерданами, квітами, пір'ям, стеклярусом та стрічками;*

• *чільце* — дівочий головний убір у вигляді стрічки з металевими прикрасами, який прикріплювали над чолом (Буковин. Под.);

г) начільні головні убори:

• *бинди* (*лєнти, лянти, стрічки, стьонжки*) — начільні пов'язки-стрічки (парчеві або шовкові, золотисті або сріблясті) без оздоблення або декоровані вишитими квітковими узорами (нитками чи бісером); ткані стрічки з різнокольоровими орнаментами; одноколірні гладенькі шовкові стрічки;

• *смужки тканини* або *стрічки*, обшиті скляним намистом чи дрібними розеточками з ниток («*пупчиками*»);

• *стрічки* (*лянти*) — ткані стрічки з нашитими квітами та листочками (Зах. Под.); *стрічки*, обшиті квітами, намистинками (*пацьорками*) і нешироками ґерданами з бісеру;

• *стрічки-намушниці* — начільні стрічки, декоровані намистинами і золотим позументом (Зах. Под.);

ґ) платові весільні головні убори:

• *гимбер* (*имбер, імбер*) — головний убір білого кольору, яким покривали молоду (Поділля; с. Маньківка Бершадського р-ну, с. Перепільчинці, Рахни-Лісові Шаргородського р-ну, Вінниччина, Сх. Под.);

• *нафрама* (*нафрамиця*) — хусткоподібний убір, яким молодій у день весілля жінки пов'язували голову;

• *рантух* (*рантушок*) — платовий весільний головний убір білого кольору з домотканого полотна, як фата (Поділля; сс. Левків і Соколівка Крижопільського р-ну, Вінниччина, Сх. Под.);

• *серпанок* — головний убір, яким покривали молоду поверх каптура, очіпка, чепця, виготовлений із тонкого прозорого домотканого полотна білого кольору; фата (смт. Брацлав, с. Годіївка Тростянецького р-ну, Вінниччина, Сх. Под.);

д) стрічкоподібні уплітки у коси:

• *волічкові уплiти* (*волічки, уплітки*) — вузенькі стрічки або шнурки з різнокольоровими вовняними кульками (*кутасиками*) (Буковин. та Зах. Под.);

• *гарасівка* — вузька червона стрічка, яка підтримує коси (Вінниччина);

• *кісники* (*виплiточки, вплітки, косники*) — вузенькі биндочки, стрічки (*стенжки, стьожки* — Сх. та Центр. Под.) або шнурки, які дівчата вплітали у коси (Поділля; с. Вільшанка Крижопільського р-ну, Вінниччина, Сх. Под.);

• *машки* — банти зі стрічки у коси (Буковин. Под.);

е) хусткоподібні убори:

• *рубок (рубочок)* — хустка, якою покривають молоду (с. Хоменки Шаргородського р-ну, Вінниччина, Сх. Под.);

• *хустки* — пов'язували на голову вінкоподібно, щоб маківка була відкрита; у холодну пору року хустки носили поверх вінкоподібних головних уборів;

є) прикраси до дівочих вінків чи у коси:

• «*затикані кучері*» — прикраси до дівочих головних уборів у вигляді пухнастого качиного пір'я, яке фарбували в чорний колір (Буковин. Под.);

• *китички скроневі* — різнокольорові вовняні кульки, скріплені металевими ланцюжками (Буковин. Под.);

• *фавори* — штучні (зі стрічок) квіти з нашитими лелітками, як прикраса до дівочих вінків, зокрема, весільних (Зах. Под.);

• *фарбоване гусяче пір'я та квіти* — прикраси, які дівчата занурювали в розплавлений віск і оздоблювали позолотою (*шумихою*), щоб вплітати у коси;

2) *Жіночі головні убори*, серед яких за ознаками конструктивної форми і способу носіння виділимо:

а) обручеподібні убори:

• *валок* (*кичка*) — головний убір заміжньої жінки у вигляді валика, скрученого та зшитого з полотна, як підкладка під очіпок (Зах. Под.);

• *кибалка* (*кибалочка*) — головний убір заміжньої жінки у вигляді валика, скрученого та зшитого з полотна, як підкладка під очіпок (с. Зятківці Гайсинського р-ну, с. Стіна Томашпільського р-ну, Вінниччина, Сх. Под.); дерев'яний обруч, що добре підтримував хустку (Зах. Под.); обруч, вирізаний із товстого паперу під очіпок (Сх. Под.);

• *кічка* (*кичка*) — обручик з конопляного прядива, який одягали під каптур (Вінниччина; с. Уяринці Тиврівського р-ну, Вінниччина, Сх. Под.);

• *кичка* — обруч, виготовлений на щільній основі та обтягнутий товстими льняними нитками, який обов'язково використовували для підтримання складчастої форми перемітки (Буковин. Под.);

б) рушникоподібні убори:

• *намітка* (*перемітка* — південь Зах. Под.; *плат* — Зах. Под.) — рушникоподібний убір з лляної, зрідка конопляної або взагалі прозорої (часом підкрохмаленої) тканини; довге полотнище з вишитим чи тканим орнаментом по обидва боки (*забори*), переважно білого (іноді сірого, коричневого та навіть чорного) кольору, яке носили заміжні жінки поверх очіпка (Зах., Сх. та Центр. Под.); рушникоподібний убір з поєднанням кольорових тканих смуг червоного, червоно-жовтого і червоно-оранжевого кольорів

із поліхромною вишивкою, який доповнювали квітками, стрічками або хустинами (Буковин. Под.);

• *намітка-убрус* (*убрус*) — рушникоподібний убір, який починали носити після весільного обряду розплітання коси;

• *нафрама* (*нафрамиця*) — серпанковий головний убір (Вінниччина, Сх. Под.); обрядова шовкова однотонна хустка світлого кольору з торокам і нашитим хрестом (Тульчинський р-н, Вінниччина, Сх. Под.);

• *перемітка* — рушникоподібний головний убір білого кольору довжиною близько двох метрів, складений у вісім складок, з обшитими краями основи вузькою вовняною кольоровою смужкою («*пальцями*») та квадратним шматком домотканої орнаментованої тканини червоного кольору на одному з країв основи («*вухом*»), який одягався на «*кичку*» (Буковин. Под.);

• *рантух* (*рантушина, рантушок*) — головний убір заміжньої жінки білого кольору з тонкого домотканого або фабричного полотна;

• *рубок* (*рубочок*) — крамна, купована намітка (с. Хомутинці Калинівського р-ну, Вінниччина, Сх. Под.);

• *рушник* — полотнище прямокутної форми тридільного поділу із тканим узором по всьому полю, краї якого додатково декорувалися фігурним одно— чи різнокольоровим тканим орнаментом, вишивкою бісером або нитками (Буковин. Под.); полотнище прямокутної форми тридільного поділу з тканим узором лиш на краях, які додатково ще оздоблювалися вишивкою бісером або кольоровими нитками (с. Погорілівка, Заставнівський р-н, Буковин. Под.);

• *рушник-перемітка* — полотнище прямокутної форми тридільного поділу з тканим узором, вишивкою бісером, лелітками і нитками та бахромою на краях (сс. Горішні Ширівці й Задубрівка, Заставнівський р-н, Буковин. Под.);

• *серпанок* — обрядовий або святковий головний убір жінок похилого віку XIX — початку XX ст. (Сх. та Центр. Под.);

в) хусткоподібні убори:

• *платина* — невелика прямокутна хустка переважно білого чи світло-жовтого кольору, виткана із волічки або заполочі та оздоблена вузенькими смужками із зубців або дрібненькою кліткою (Буковин. Под.);

• *хустка* (*платок, хустина, хустинка, хустиночка, хусточка, фуска, фустинка, фустка, фусточка*) — головний убір у вигляді білого або кольорового квадратного (прямокутного) шматка полотна, бавовняної, вовняної чи шовкової тканини (з вишивкою або без, з тороками (китицями, кутасами, френзелями) або без) чи в'язаного виробу: *байкова* хустка; *баранкова* хустка (чорна з френзелями — с. Деренівка, Теребовлянський р-н, Зах. Под.); *барашкова* хустка з кутасами (*бомбалами* — Сх. Под.); *волошкова* хустка (кольорова, вовняна — с. Сосонка Вінницького р-ну, Сх. Под.); *вибійчані* хустки з бавовни; *маланкова* хустка (одноколірна з тороками, с. Стіна Томашпільського р-ну, Вінниччина, Сх. Под.); *маланкова бронзова* хустка (прикрашена шовковими (бронзовими) тороками, с. Стіна Томашпільського р-ну, Вінниччина, Сх. Под.); *мушлінка* (*тернавка* — фабрична квітчаста хустка, с. Якимівка Оратівського р-ну, Вінниччина, Сх. Под.); *немирівські* фабричні хустки з шовку і вовни; *оксамитова* хустка; *платок шовковий* (82 х 82 см, фабричний жовтого кольору з китицями, вишитий гладдю на кутах — с. Коржівці, Деражнянський р-н, Хмельниччина, Центр. Под.); *полотняна клітчаста* хустка (67 х 72 см, домоткана з білих, червоних і чорних конопляних ниток — с. Шелестяни, Новоушицький р-н, Хмельниччина, Центр. Под.); *ріпсова* хустка з тороками (у різнокольорові однотонні й орнаментовані смуги — Тульчинський р-н, Вінниччина, Сх. Под.); *ряба* хустка (54 х 54 см, клітчаста домоткана з фабричних білих і чорних ниток — с. Песець, Новоушицький р-н, Хмельниччина, Центр. Под.); *саржева* хустка набивна з тороками і квітковим орнаментом (142 х 136 см, тороки — 15 см; Літинський р-н, Вінниччина, Сх. Под.); *стоклетка* (*стоклітка, столітка* — домоткана хустка у біло-чорну клітинку — Сх. Под.); *тернова* вовняна хустка з тороками і квітковим орнаментом по краях (155 х 155 см, тороки — 15 см); *тканні (домоткані)* хустки; *хустка американка* (з рослинно-геометричним узором і блискучою ниткою — Тульчинський р-н, Вінниччина, Сх. Под.; Поділля); хустка *на штири* (*чотири*) *боки* (*дні*) (або *штириднева* хустка фабрична, тло якої поділене на чотири різнокольорові частини — с. Гущинці, Калинівський р-н, Вінниччина, Сх. Под.); *шалянова* хустка (з тонкої вовняної тканини «*шалянівки*» — с. Шляхтинці, Тернопільський р-н, Зах. Под.); *штапельна* хустка;

г) шапкоподібні убори:

• *каптур* (*каптура, каптурчик*) — різновид очіпка з круглим дном із кольорової тканини та стінками з обох боків (Зах., Сх. та Центр. Под.);

• *керпа* — конусоподібна шапочка, під яку ховали волосся (Буковин. Под.);

• *кічка* (*кичка*) — головний жіночий убір у вигляді очіпка (Сх. Под.);

• *очіпок* (*чепець, чепчик*) — м'який (*чепець, чепчик*) чи твердий головний убір складної форми з тканини (бавовняної, вовняної або шовкової, іноді розрідженого ткання) або в'язаний (*плетінка*) технікою «*брання*», поверх якого обов'язково пов'язували намітку або хустку;

• *сіточка* — в'язаний головний убір початку XX ст. (Сх. та Центр. Под.);

• *фес* — маленька шапочка на жорсткій основі (картонному каркасі), обтягнута червоною вовняною тканиною, під яку ховали волосся (Буковин. Под.);

3) *Чоловічі головні убори*, серед яких за ознаками конструктивної форми і способу носіння виокремимо:

а) капелюхи:

• *капелюхи солом'яні* (зі сплетених вузьких смужок із стебел пшениці або жита («в зубці» або «зубцями», «в рівну стрічку» або «гладенько», «косичкою»), з яких зшивалась верхня частина і поля) з різною висотою та формою (конусоподібною чи циліндричною) верхньої частини:

• *брилі* (як головний убір нареченого *бриль* прикрашався вінком або квіткою — Сх. та Центр. Под.);

• весільні або святкові *парубоцькі солом'яні капелюхи* з ґерданами, квітами з бісеру, волічки, паперу й шовку, павичим пір'ям і дзеркальцем (Буковин. Под.), а також ковилою, перами качура чи півня, стрічками (с. Погорілівка, Заставнівський р-н, Буковин. Под.);

• весільні або святкові *парубоцькі солом'яні капелюхи* з ґерданами та павичим пір'ям (Зах. Под.);

• *крисаня* — парубоцький капелюх із солом'яних плетінок (Зах. Под.);

• *капелюхи суконні* — головні убори літніх чоловіків:

• *габик* — чоловічий святковий капелюх синього або чорного кольору

м'який з широкими крисами чи твердий з вузькими крисами (Зах. Под.);

• *капелюхи повстяні або фетрові*:

• *кресаня* — чорний фетровий капелюх;

• *повстяний капелюх* — парубоцький сірий капелюх із широкими полями і високим наголовком, прикрашений вовняними круглими помпонами, квітами й тканими стрічками (*китайками*) (Сх. Под.); як головний убір нареченого *капелюх* прикрашався вінком або квіткою (Сх. та Центр. Под.);

б) каптурі:

• *башлик* — каптур сукняний з довгими кінцями-китицями, який вдягали поверх шапки;

в) картузи — головні убори із фабричної або домашньої полотняної чи суконної тканини з чорними козирками із блискучого твердого матеріалу «*сапи*» (набули загального поширення з другої половини XIX ст.);

г) кашкети (*кепки, козирки, фуражки*) — головні убори із зеленого, синього, рідше чорного сукна з більшими розмірами козирків («*сапами*») ніж у картузів (набули поширення на поч. XX ст.; чорні вовняні й оксамитові парубоцькі *кашкети* з вишитими *оточками* (*обичайками*) — Зах. Под.; як головний убір нареченого *кашкет* прикрашався квіткою — Поділля);

ґ) шапки (на відміну від чоловічих парубоцькі шапки були не чорних, а сивих кольорів та носилися заломленими на бік або назад):

• *барашкова шапка* — шапка із сивих або чорних смушків (з овчини) (Сх. та Центр. Под.);

• *заяча шапка* — шапка з заячого хутра, як ознака бідності;

• *каракуля* — шапка смушкова сферо-конічної форми з підкладкою із тканини та *клоччя* для утеплення (чоловіча — чорного кольору, парубоча — сивого (сірого), Сх. та Центр. Под.; Літинський р-н, Вінниччина, Сх. Под.);

• *клапаня* — шапка, підбита всередині овечим хутром та обшита довкола лисячим хвостом (Заліщицький р-н, Тернопілля, Зах. Под.);

• *ковпачок* — чоловічий головний убір у вигляді шапки (Сх. та Центр. Под.; с. Зятківці Гайсинського р-ну, Вінниччина, Сх. Под.);

• *конічні шапки* із сірого і чорного овечого смушка, підбиті всередині дешевим хутром;

• *кубанка* — шапка з широким смушковим околишем і плоским верхом (Сх. Под.; с. Війтівка Бершадського р-ну, с. Вільшанка Крижопільського р-ну, Вінниччина, Сх. Под.);

• *кучма* — висока конусоподібна або циліндрична шапка з овчини чи іншого хутра; конусоподібна

шапка з сірого (носили хлопці та молоді чоловіки) або чорного (носили літні чоловіки) смушка (Буковин. Под.);

• *мазниця* — шапка чорна смушкова циліндричної форми із суконним дном (Сх. та Центр. Под.);

• *папаха* — шапка висока з хутра або повсті; святкова шапка з овечого хутра (барашкова шапка) із заломленим верхом (с. Стіна Томашпільського р-ну, Вінниччина, Сх. Под.);

• *смушкові шапки* — високі чорні (зрідка сиві) шапки (чоловічі — вищі, парубоцькі — нижчі), із суконним темним (коричневого, чорного, рідше блакитного або вишневого кольорів) верхом (Зах. Под.);

• *шапки на завісах* — циліндричні зимові високі, смушкові, чорні (сірі) з суконним (синім чи зеленим) верхом шапки, з розрізом позаду або збоку, який стягувався пришитими стрічками (на Зах. Под. — червоними чи синіми; на Поділлі — червоними);

• *шапка-кримка* — кругла смушкова шапка (Сх. та Центр. Под.);

• *циліндричні шапки* із суконним зеленим або синім наголовком та розрізом ззаду або збоку, який зверху зав'язувався стрічками (на Поділлі — червоними стрічками);

• *шапка з бобрами* — шапка, опушена хутром бобра (Сх. та Центр. Под.; с. Зятківці Гайсинського р-ну, Вінниччина, Сх. Под.);

• *шапки з червоного або синього сукна*, викладені всередині шкірою та обшиті довкола хутром (лисячими хвостами);

• *шапка козацька* — *шапка-кабардинка* з видри або кошлата вовняна *бурка-вільчура* (Сх. Под.);

• *шапки округлої форми* з суконним верхом та хутряним бортом, які носили літні чоловіки (Буковин. Под.);

• *шапка сива* — шапка, виготовлена із хутра сірих молодих баранців (Сх. та Центр. Под.; с. Зятківці Гайсинського р-ну, Вінниччина, Сх. Под.);

• *шапка стовбата* — висока бараняча зимова шапка із заокругленим дном або сферична кучма (Сх. та Центр. Под.);

• *шличок* — чоловічий головний убір у вигляді шапки (Сх. та Центр. Под.);

• *чорні баранячі шапки конусовидної форми* зі стоячим чи загнутим всередину верхом.

Отже, починаючи від середини XIV ст. традиційні головні убори подільських українців сформувались як невід'ємна складова частина національного костюма і з широкого вжитку вийшли наприкінці XIX — на початку XX століття. Однак у сільській місцевості вони залишаються складовою частиною весільної обрядовості ще й досі, передусім в обряді покривання голови. У цілому традиційні головні убори українців Поділля XIX — першої половини XX ст. включали більшість загальнопоширених в Україні їх різновидів. Проте існували окремі регіональні зразки головних уборів, особливо дівочих і жіночих, які були характерні лише для подолян. А деякі з них побутували тільки в певних локальних зонах подільського історико-етнографічного регіону, тобто на Буковинській, Західній, Східній або Центральній. На нашу думку, це зумовлено взаємовпливами межування Поділля з найрізноманітнішими колоритними історико-етнографічними регіонами, а саме Волинню, Південно-Степовою Україною і Середньою Наддніпрянщиною та етнографічними районами, зокрема Буковиною, Опіллям і Покуттям. Представлену класифікацію вважаємо не повністю завершеною, бо в процесі подальших музейних та польових етнографічних досліджень у рамках дисертаційної роботи плануємо її уточнення.

Список скорочень

Буковин. Под. — Буковинське Поділля
Зах. Под. — Західне Поділля
Сх. Под. — Східне Поділля
Центр. Под. — Центральне Поділля
обл. — область
р-н — район

1. Фонди Бершадського районного краєзнавчого музею Вінницької області. Книга вступу. КВ-68, 895, 1126, 1250.
2. Фонди Вінницького обласного краєзнавчого музею. Група «тканини». Т-407, 570, 1281, 1394, 1850, 2098, 2108, 2443, 2444, 2472, 2866, 2973, 2993, 2994, 3121, 3123, 3330, 3462, 3530, 3560, 3858, 4013, 4027, 4332, 4462, 4464, 4472, 4473; група «дерево, камінь». ДК-528.
3. Фонди Вінницького обласного художнього музею. Група «народний костюм». НК-153.
4. Фонди Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника. Книга «тканин». КТК-678, 682, 1079, 1210, 1491, 1475, 1614, 1869, 1944; книга «шкіри». КШ-20.
5. Фонди Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (Львів). Гру-

па «головні убори». ГУ-2, 6, 43, 62, 63, 73, 106, 109, 118, 120, 121, 157, 201, 287, 289, 295, 304, 308, 309, 316, 318, 320, 328, 345, 349, 381.
6. Фонди Національного музею ім. А. Шептицького (Львів). Група «народне мистецтво, тканини». НМТ-658.
7. Фонди Національного музею українського декоративного мистецтва України. Група «тканини». В-1653, 1658, 1659, 1660, 2034, 2174, 2175, 2176, 2177, 2180, 2434.
8. Фонди навчально-наукової лабораторії етнології Кам'янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка. Книга вступу. КВ-475—590.
9. Фонди Одеського державного історико-краєзнавчого музею. Група «побутові речі». Б-3464.
10. Фонди Оратівського районного краєзнавчого музею Вінницької області. Книга надходжень. КН-77, 218, 500, 872, 922, 930, 935, 936, 946, 953, 986, 1028, 1055, 1092, 1217, 1218, 1421, 1422, 1426, 1427, 1457.
11. Фонди Тернопільського обласного краєзнавчого музею. Група «тканини». Т-218, 224, 382, 399, 970, 1082, 1118, 1194, 1199, 1200—1202, 1498, 1891, 2411, 2489, 2742, 2885, 2904, 2945, 6605, 7316.
12. Фонди Тиврівського районного краєзнавчого музею Вінницької області. Книга вступу. КВ-200, 206, 213, 2047, 2048, 2673, 2709, 2782, 2889.
13. Фонди Тульчинського районного краєзнавчого музею Вінницької області. Група «тканини». Т-207, 207 а, 298, 299, 468, 502, 505, 511, 511 а, 544, 546, 570, 586, 587, 609, 658, 726, 758, 773, 778—780, 791, 796, 797.
14. Фонди Хмельницького обласного краєзнавчого музею. Група «тканини». Т-243, 264, 638, 753, 1655, 2159, 2160, 2628, 2710, 2752, 2756, 2758, 2805; група «дерево». Д-177.
15. Фонди Чернівецького обласного краєзнавчого музею (ЧКМ). Група «ЧКМ-ІІІ (історико-речова група)». ІІІ-16826, 17038; група «тканини». Т-854.
16. Фонди Чернівецького обласного художнього музею. Група «тканини». Т-77, 78, 102, 148, 1208.
17. Фонди Українського центру народної культури «Музей Івана Гончара» (м. Київ). Книга надходжень. КН-18, 19, 523, 1564, 1583, 2022, 2023, 3111, 6352, 8807, 8819, 12449, 13891, 15486/1, 15487, 19868, 20354, 20355, 20459.
18. *Білан М.* Українській стрій / М. Білан, Г. Стельмащук. — Львів : Фенікс, 2000. — 328 с.
19. Борщівщина. Народне мистецтво, побут та звичаї. Альбом-каталог музейних фондів Борщівського краєзнавчого музею / автор тексту Любов Волинець. — Нью-Йорк : Український музей, 1994. — 64 с.
20. *Бурачинська Л.* Поділля / Л. Бурачинська // Український народний одяг (укр. і англ. мовами). — Торонто ; Філадельфія, 1992. — С. 93—111.
21. *Васіна З.О.* Український літопис вбрання: (книга-альбом). Т. 2. XIII — початок XX ст.: наук.-худож. реконструкції / З.О. Васіна. — Київ : Мистецтво, 2006. — 448 с. : іл. — (Текстівки, рез. англ., рос.).
22. *Вовк Х.* Одежа / Х. Вовк // Студії з української етнографії та антропології. — Прага, 1928. — С. 124—170.
23. *Воропай О.* Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис / О. Воропай. — Київ : Оберіг, 1993. — 592 с. — (Перевидання 1966 р., Мюнхен).
24. *Врочинська Г.* Українські народні жіночі прикраси XIX — поч. XX ст. / Г. Врочинська. — Київ : Родовід, 2008. — 230 с. : кольор. іл. — (Вид. 2-е, допов.).
25. *Гальчевська Л.* Традиційні головні убори українців Східного Поділля кінця XIX — XX ст. / Л. Гальчевська // Народний костюм як виразник національної ідентичності: збірник наук. праць / за ред. М. Селівачова. — Київ : ХІК, 2008. — С. 177—195.
26. *Гончарук Т.* Український народний одяг із с. Зеленяки (Крижопільський район Вінницької області) / Т. Гончарук // Матеріали до етнології Поділля: польові дослідження. Вип. 1 / за наук. ред. В.А. Косаківського. — Вінниця, 2005. — С. 46—49.
27. *Гурошева Н.* Традиционные девичьи и женские головные уборы украинок и их роль в свадебной обрядности (серед. XIX — нач. XX в.) / Н. Гурошева // Советская этнография. — Київ, 1990. — № 5. — С. 114—126.
28. *Дяк Л.* Народний одяг с. Війтівки (Бершадський район Вінницької області) / Л. Дяк // Матеріали до етнології Поділля: польові дослідження. Вип. 1 / за наук. ред. В.А. Косаківського. — Вінниця, 2005. — С. 49—51.
29. *Іваневич Л.* Особливості класифікації складових народного костюма українців Поділля XIX — початку XX століття / Л. Іваневич // Освіта, наука і культура на Поділлі. Збірник наукових праць. — Кам'янець-Подільський : Оіюм, 2013. — Т. 20: 95-річчю заснування Кам'янець-Подільського державного українського університету присвячується. — С. 489—501.
30. *Іваневич Л.* Традиційне вбрання українців Західного Поділля: особливості класифікації / Л. Іваневич // Народознавчі зошити. — Львів, 2014. — № 5 (119). — С. 1062—1072.
31. *Іваневич Л.* Узагальнена типологія традиційного комплексу вбрання українців Східного Поділля XIX — поч. XX ст. / Л. Іваневич // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського. Вип. 22. Серія: Історія: зб. наук. праць / за заг. ред. проф. О.А. Мельничука. — Вінниця : Державна картографічна фабрика, 2014. — С. 123—129.
32. *Іваневич Л.* Матеріали для виготовлення й декорування народного вбрання українців Поділля: класифікація та особливості / Л. Іваневич // Народна творчість та етнологія. — № 5 / голов. ред. Г. Скрипник ; НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. — Київ, 2014. — С. 42—54.
33. *Кожолянко Г.* Етнографія Буковини. Монографія / Г. Кожолянко. — Чернівці : Золоті литаври, 1999. — 384 с. : іл.

34. *Кожолянко Я*. Буковинський традиційний одяг / Я. Кожолянко. — Чернівці ; Саскатун, 1994. — 262 с. : іл.
35. *Косаківський В*. Народний одяг жителів містечка Чечельник на Східному Поділлі / В. Косаківський // Проблеми етнології, фольклористики, мистецтвознавства Поділля та Південно-Східної Волині: історія і сучасність: науковий збірник. — Кам'янець-Подільський : Абетка-НОВА, 2002. — С. 133—141.
36. *Косміна О*. Традиційне вбрання українців / О. Косміна. — Київ : Балтія-Друк, 2008. — Т. І. Лісостеп. — 160 с. : іл. — (Рез. англ.).
37. *Костишена М*. Український народний костюм Північної Буковини. Традиції і сучасність / М. Костишена. — Чернівці : Рута, 1996. — 190 с.
38. *Марченко Т*. Народний одяг с. Кожанка (Оратівський район Вінницької області) / Т. Марченко // Матеріали до етнології Поділля: польові дослідження. Вип. 1 / за наук. ред. В.А. Косаківського. — Вінниця, 2005. — С. 51—52.
39. *Матейко К.І*. Головні убори українських селян до початку XX ст. / К.І. Матейко // Народна творчість та етнографія (далі НТЕ). — 1973. — № 3. — С. 47—54.
40. *Матейко К*. Український народний одяг / К. Матейко. — Київ : Наукова думка, 1977. — 224 с. : іл.
41. *Матейко К*. Український народний одяг: Етнографічний словник / К. Матейко. — Київ : Наукова думка, 1996. — 112 с.
42. *Медведчук Г*. Український народний одяг подільських селян XVII — І пол. XX ст. / Г. Медведчук // Берегиня скарбів народних… / упоряд. А.М. Трембіцький, О.Г. Погорілець. — Хмельницький ; Меджибіж : ПП Мельник А.А., 2010. — С. 142—158.
43. *Ніколаєва Т*. Історичні передумови формування традиційного одягу Поділля / Т. Ніколаєва // Поділля / під ред. Артюх Л.Ф., Балушка В.Г., Болтарович З.Є. та ін. — Київ : Доля, 1994. — С. 260—276.
44. *Ніколаєва Т*. Історія українського костюма / Т. Ніколаєва ; іл. З. Васіної, Л. Міненко, Т. Ніколаєвої, О. Слінчак, М. Старовойт. — Київ : Либідь, 1996. — 176 с. : іл.
45. *Ніколаєва Т*. Український костюм. Надія на ренесанс / Т. Ніколаєва. — Київ : Дніпро, 2005. — 320 с. : іл.
46. *Прилипко Я*. Класифікація народних головних уборів / Я. Прилипко // Народна творчість та етнографія. — 1970. — № 5. — С. 27—37. — (Іл.: М. Маловський).
47. *Савка Г*. Одяговий жіночий комплекс південних районів Тернопілля (за матеріалами збірки Тернопільського обласного краєзнавчого музею) / Г. Савка // Народний костюм як виразник національної ідентичності: збірник наук. праць за ред. д-ра мист-ва М. Селівачова. — Київ : ХІК, 2008. — С. 253—257.
48. *Стельмащук Г*. Традиційні головні убори українців / Г. Стельмащук ; НАН України. Інститут народознавства. — Київ : Наукова думка, 1993. — 240 с.
49. *Стельмащук Г*. Українські народні головні убори / Г. Стельмащук. — Львів : Апріорі, 2013. — 276 с.
50. *Тканко З.О*. Головні жіночі убори Поділля / З.О. Тканко // Народна творчість та етнографія. — 1988. — № 6. — С. 44—46.
51. *Юкальчук М.І*. Традиційні убори подільських українців та їх роль у весільній обрядовості (ХІХ—ХХ ст.) / М.І. Юкальчук // Подільська старовина: науковий збірник: ювілейний випуск до 80-річчя з часу заснування музею / відповід. ред. В.А. Косаківський ; Вінницький обласний краєзнавчий музей. — Вінниця : Віноблдрукарня, 1998. — С. 127—142.

Lilia Ivanevych

ON REGIONAL AND SPECIFIC ASPECTS OF CLASSIFICATION AS FOR TRADITIONAL HEADWEAR BY UKRAINIANS OF PODILIA REGION (XIX— FIRST HALF XX cc.)

On the basis of analysis and systematization of both famous and less-known works and museum collections the problem of formation as for unified classification in traditional headwear by Podilian Ukrainians through XIX and first half XX century has been presented. The attempt to create extended general classification for headwear by Podilian Ukrainians with taking of their regional and specific aspects has been made.

Keywords: Ukrainian folk artistic, historical and geographical regions, the Ukrainians from Podilia, local zones, complex of clothes the Podilian Ukrainians, museums, traditional headwear, classification, regional and specific aspects.

Лилия Иванэвыч

РЕГИОНАЛЬНО-СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ПРИЗНАКИ КЛАССИФИКАЦИИ ТРАДИЦИОННЫХ ГОЛОВНЫХ УБОРОВ УКРАИНЦЕВ ПОДОЛИИ (XIX — первая пол. XX вв.)

В статье благодаря анализу и систематизации материалов известных и малоизвестных работ и музейных фондовых коллекций раскрывается проблема формирования единой классификации традиционных головных уборов украинцев Подолии XIX — первой половины XX века. Представлена попытка создания расширенной и обобщённой классификации головных уборов подолян с учётом их регионально-специфических признаков.

Ключевые слова: украинская народная одежда, историко-этнографические регионы, украинцы Подолии, локальные зоны, комплекс одежды подолян, музеи, традиционные головные уборы, классификация, регионально-специфические признаки.



Ульвіє АБЛАЄВА

ТРАДИЦІЙНІ ГОЛОВНІ УБОРИ КРИМСЬКИХ ТАТАР: ДО ПРОБЛЕМИ КЛАСИФІКАЦІЇ

Стаття присвячена питанням класифікації кримськотатарських традиційних головних уборів: жіночих, чоловічих і дитячих. В основу дослідження покладено наративні, образотворчі джерела XVIII—XX ст., а також власні польові матеріали автора. Наводяться всі відомі терміни головних уборів, поширених у Криму до першої чверті XX ст., багато з яких до теперішнього часу безповоротно втрачені.

Ключові слова: кримські татари, традиційний народний костюм, жіночі головні убори, головні убори нареченої, чоловічі, дитячі головні убори.

Традиційні кримськотатарські головні убори були вельми численними і різноманітними. Вони розрізнялись за формою, матеріалами, декором, манерою носіння. На гравюрах із зображеннями мешканців Європейської чи Малої Тартарії, як називали Крим у середньовіччя, вони — то з європейським *геніном*, то зі східним *кауком*, то схожі до сучасних хусток і шалей.

Традиційний народний костюм кримських татар досі залишається слабо вивченим. У нечисленних наукових дослідженнях [11, с. 23; 33] та рукописі дисертації Л. Аблямітової [3, с. 85], в хрестоматійному виданні [8, с. 1] чи популярних статтях [13] на цю тему лише окреслюються загальні обриси цього надзвичайно багатого, у низці своїх особливостей унікального надбання культури кримськотатарського народу. Сьогодні, коли кримські татари надзвичайно гостро відчувають потребу в етнокультурному самозбереженні, традиційна культура, передусім народний костюм, виступає чи не основним чинником етнічної ідентифікації народу. Саме до народного костюма зараз прикута пильна увага як професійних модельєрів, так і просто зацікавлених широких кіл громадськості. На жаль, доводиться часто спостерігати, коли незнання, недослідженість проблеми, відтак інформаційний голод породжують некомпетентність, спрощення, а то й спотворення у трактуваннях відповідних форм традиції. Отож, нагальним є завдання якомога вичерпніще дослідити народний кримськотатарський костюм, зокрема такий його важливий компонент, як головні убори. У цій проблематиці автор вже має певний досвід та друковані напрацювання [1, с. 340; 2, с. 8].

У запропонованому дослідженні вперше зроблена спроба чіткої класифікації жіночих, чоловічих і дитячих традиційних головних уборів, які побутували на початку XIX — в першій чверті XX століття. Крім того, окрема увага приділяється найменуванню жіночих уборів, в термінології яких у наш час є велика плутанина, зумовлена історичними реаліями[1]. При класифікації предметів відповідно до відібраних ознак апріорі передбачається його певна уніфікація. Тому ми з декількох варіантів назв відібрали найбільш вживані

[1] Історичні реалії зв'язані зі складним етногенезом кримськотатарського народу, з відомою відособленістю субетносів, що призвело до існування численних термінів в позначенні одного й того ж елемента костюма.

терміни, щоб привести термінологію головних уборів до якогось «спільного знаменника», виділивши їх жирним шрифтом. Походження, локальні різновиди і символіка традиційних головних уборів, так само як види ткацтва і орнаментації, залишаються поза межами цієї статті, оскільки є матеріалом окремого дослідження.

Основною визначальною ознакою головних уборів кримських татар є форма, яка часто була тісно пов'язана з матеріалом виготовлення. Тому основними критеріями в класифікації традиційних головних уборів, по-перше, є форма, а вже потім матеріал виготовлення і манера носіння.

Жіночі головні убори

Традиційні жіночі головні убори умовно можна поділити на дві групи. **До першої групи** входять різноманітні хустки, шарфи, шалі й накидки з м'яких тканин, які ми розглядали раніше [13, с. 36—39]. Перелічимо їх: *явлух*, варіант *баш-явлух* (далі всі діалектні варіанти — через похилу риску) */явлих/ яглих; поши/пошу; шал/шалчих; чємбєр/ шємбєр; хане; яшмах; чєврє/чірє; хийих/хийихча* чи *уч-коше; ємєн; мєнділь; бурумчух/буркєнчік/буркєнчєк; грєф/грєп; фєрєджє/пєрєджє/пєранджє; шєрбєнті; фирланта/пирланта; дюльбєн/дюльбєр;дастар; марама/махрама/ мархама*, *фєрєджє/марама* і спеціальний убір нареченої — *дувах*.

До другої групи належить єдиний предмет — шапочка твердої форми *фєс/дал-фєс/пєс*.

Багаточисленні предмети першої групи, які мають м'яку форму, поділені на три підгрупи. **До першої підгрупи** належать квадратні хустки з різноманітних тканин: *явлух*, *баш-явлух/явлих/ яглих*, які носили, склавши по діагоналі. Домоткані хустки були простими, без взорів чи з набивним малюнком *басма* з вовняної/лляної/бавовняної чи змішаної тканини. Побутували також хустки з шовку чи газу (легка прозора тканина). Парадні хустки оздоблювали мереживом, китицями, помпонами — кутасами, бісером, блискітками, вишивкою. Бідні дівчата розрізали недорогі хустки по діагоналі і таким чином робили косинки *хийих/хийихча/уч-коше*.

Численні діалектні варіанти хусток: *шал/ шалчих/ дьорт-коше/ чєврє/ чірє/ чємбєр/ шємбєр/ хане/*



Іл. 1. Узорно виткана головна шаль марама середини XIX ст. з мідними золоченими китицями. Власність автора

поши / пошу/ ємєн/ ємєні/ дюльбєн/ тюльбєн/ яшмах означали квадратну хустку, якою пов'язували голову, попередньо склавши по діагоналі.

Способи носіння хусток, які могли бути пов'язані безпосередньо на голову чи поверх шапочки фес:

1. Хустка щільно охоплювала верхню частину голови, її кінці зав'язували в маленький вузлик над чолом чи на потилиці.

2. Хустка вільно охоплювала голову під підборіддям, її кінці підтикали між хусткою і обличчям в ділянці щік чи пов'язували на шиї.

3. У великій хустці закладали широку складку по діагоналі, ця складка охоплювала чоло, а кінці пов'язували високо на потилиці.

4. Кінці великої хустки вільно звисали вниз, покриваючи плечі і груди.

Квадратна хустка приблизних розмірів від 0,5 х 0,5 м до 1,2 х 1,2 м з щільних тканин розмаїтих кольорів з прикрасами і без них — це ***явлух.*** Найпоширеніша манера носіння — хустка щільно охоплює голову і зав'язана вузликом над чолом. У деяких регіонах Криму така манера носіння хустки була притаманна тільки для заміжніх жінок, і в цьому випадку головний убір мав назву *чємбєр*. Пов'язування під



Іл. 2. Листівка початку XX ст. із зображенням кримської татарки в національному костюмі. На голові фес, зверху фередже

підборіддям хустки, складеної трикутником чи цільно, з вільно розпущеною частиною на спині, не характерне для кримських татарок. Перший спосіб носіння хусток традиційний для російських жінок, другий — для казанських татарок.

Хустку починали носити із семилітнього віку. Згідно з ісламським віровченням волосся добропорядної жінки повинно бути покрите, тому хустку (чи інший головний убір) в традиційному суспільстві не знімали до останніх днів її власниці. Хустки відігравали важливу роль і в похоронній обрядовості. Мусульманський саван — це довгий шматок білої тканини, який розривали на декілька частин (застосовувати ріжучі засоби заборонено), одна з яких виконувала роль головної хустки *явлух*.

Варіантом хустки, яка відрізнялись своїм розміром від наведених була велика хустка *араба-шал* / *йол-шал* /*сантрач-шал* (від *араба* — арба, / *йол* — дорога, / *сан трач* — клітка), яка виконувала функцію верхнього теплого одягу, оскільки через м'який клімат верхнього зимового одягу у кримських татарок не було. Цей предмет у формі великого квадрата, аналогічний сучасним пледам, ткали з овечої або верблюжої вовни. Хустка-плед мала обов'язкові атрибути: малюнок у велику клітинку і китиці. Носили його, накинувши на голову і загорнувшись, як у кокон.

До другої підгрупи належать усі види головних уборів, які характеризуються більшою довжиною порівняно із шириною: різні шалі і шарфи. За кольором шалі були переважно білими або світлих пастельних тонів з легких, напівпрозорих тканин, на відміну від хусток всіляких кольорів і різних фактур.

Один з головних елементів традиційного жіночого костюма — головна шаль *марама*. Іл. 1. В останні сто років за будь-яким головним убором кримських татарок, що має вигляд довгого шарфа, закріпилося стійке найменування *марама*, що абсолютно неправильно. *Марама* в більшості регіонів Криму накидали на голову тільки після попереднього ритуального очищення *абдест*, і завжди поверх нижньої хусточки! Призначення такої шалі було виключно сакральним — покривши голову *марама*, п'ять разів молилися та/або читали Коран та/або були присутні на спільних молебнях *дува*. У будь-який інший час *марама* не тільки не носили, але навіть і не доторкалися до неї! Спочатку, згідно з нашими польовими дослідженнями, *марама* були тільки з витканими візерунками: білим по білому, чорно/білим або сірим по білому полотні, пізніше з'явилися *орнеклі марама*, тобто з вишитими візерунками у різних техніках по вузьких краях полотнища. Зазвичай це прямокутний шматок тканини, переважно з нефарбованої, але вибіленої лляної/бавовняної або змішаної домотканої тканини розміром 1,5—2 м і більше в довжину і приблизно 0,5 м в ширину. Іл. 1.

Виключно урочиста головна шаль *топрах басти марамаси* (від *топрах* — земля, *басти* — настати; тобто шаль, яка дає право увійти до будинку свекрухи), власноруч виткана і вишита нареченою, підносилася свекрусі у весільному обряді [5, с. 227—238]. Проте були в Криму регіони, наприклад села Алуштинського району[2]: Улу-Узень, Хуру-Узень, Тувах, у яких ця ритуальна шаль мала інший термін — *шербенті*.

Отже, традиційна жіноча головна шаль, носіння якої вимагало дотримання певних правил, називається ***марама.***

Також до другої підгрупи, яка характеризується великою довжиною і достатньою шириною тканини,

[2] Відомості отримані від респондентів Ш. Бекірова, 1921 р. н., Д. Куртсеїтова, 1924 р. н., Ф. Велієва, 1930 р. н.

належиться *шербенті* і *фирланта*. Головна відмінність останньої в тому, що вона — з легкої прозорої шовкової тканини. *Бурумчух / буркєнчік / буркєнчєк* — широкі ошатні шарфи, красиво оброблені блискітками. Їх носили дівчата на виданні, наречені і молоді заміжні жінки. Довгий вузький шарф, імовірно з крепу, ніжних пастельних тонів, часто оброблений мереживом, називався *греф / греп*.

До третьої підгрупи відноситься спеціальне покривало *фередже*, *фередже-марама*, в степовому регіоні — *дастар/тастар*, яке повинна була накинути на себе, виходячи за межі дому, жінка, згідно з релігійними приписами[3]. Це покривало — великий шматок білої, рідше рожевої / блакитної / червоної рідкотканої тканини без прикрас, якою закривалися від поглядів сторонніх чоловіків. За наративними свідченнями, *фередже* було «модно» в містах і великих селищах; у маленьких, загублених у лісовій глушині селах, де всі мешканці чудово знали один одного, ховати обличчя і фігуру сенсу не було. *Фередже* займає межову позицію як у нашій класифікації, так і за своєю внутрішньою суттю, оскільки належить, швидше, до верхнього одягу. Проте всі покривала, якими жінка умовно «відгороджувалась» від зовнішнього світу — це ***фередже***. Іл. 2.

Окреме місце займає комплекс головного убору нареченої, що складався з декількох окремих предметів. У першу чергу це пишно прикрашена феска. Обличчя нареченої закривала прозора шаль з блискітками, а поверх неї покривало *фередже-марама*. Заключним елементом головного убору нареченої був *дувах*, який на неї надягали в останній день шлюбної церемонії і в ньому перевозили її в дім нареченого. *Дувах* — це гарна цупка тканина довжиною приблизно 3 м, яку в незшитому вигляді накидали на голову, і вона звисала спереду і ззаду однаковими частинами. Іншим варіантом носіння цього убору був своєрідний довгий капюшон, зшитий на «живу» нитку по одній з довгих сторін складеного навпіл шматка ошатної цупкої тканини. Головним призначенням цього убору нареченої була апотро-



Іл. 3. Традиційна феска алтин фес. З фондів Музею історичних коштовностей України



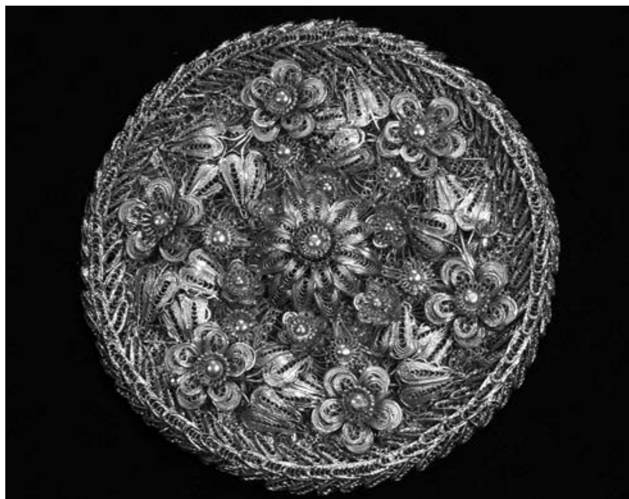
Іл. 4. Традиційна феска михламали фес. З фонду Кримськотатарського Музею мистецтв. Крим. Сімферополь



Іл. 5. Феска, вишита перлами інджі фес

---

[3] О, Пророк! Скажи твоїм дружинам, твоїм дочкам і жінкам вірян-чоловіків, щоб вони опускали на себе (або зближували на собі) свої покривала. Так їх будуть легше впізнавати (відрізняти від рабинь і блудниць) і не піддадуть образам. Аллах — Прощаючий, Милосердний (Сура 33, аят 59) [12, с. 320].



Іл. 6. Верхівка з дорогоцінного металу на традиційну жіночу шапочку тепелік. Ажурна об'ємна філігрань. З фондів Музею історичних коштовностей України

пейна функція — своєрідний непроникний «щит» під час багатолюдних урочистостей, коли, за традиційними віруваннями, могли наврочити недоброзичливці і наслати порчу темні сили.

До другої групи жіночих головних уборів входить єдиний предмет, — це оксамитова шапочка ***фес*** / *дал-фес*, на степовому діалекті *пес*. Вона має жорстку форму усіченого конуса, рідше циліндричну форму типу «таблетки». Традиційна кольорова гама цієї жіночої шапочки: бордовий (найчастіше), темно-червоний / вишневий / пурпуровий або синій кольори. Траплялись також фески фіолетові, зелені, темно-коричневі або кольору морської хвилі *деніз тюсю* (від *деніз* — море, *тюс* — колір). Найпоширенішою тканиною був оксамит, але зрідка їх шили також з атласу. Висота фесок варіювалася: від 6 до 9 см, причому, за свідченнями наших інформантів, нижчі фески носили на південному березі, вищі — в районі Байдарської долини. Налічувалась величезна кількість видів прикрас фесок: від обов'язкових золотих монеток, які нашивались різноманітними способами, до вишивки всієї поверхні шапочки в техніці високого шиття золотом *михлама*. Іл. 3, 4. Витончений вигляд мали фески, візерунчасто вишиті перлами, імовірно з Гезлева (Євпаторія). Іл. 5.

Необхідно уточнити, що фески носило все жіноче населення Криму, від маленьких дівчаток до жінок похилого віку. Відмінність фесок літніх жінок — у відсутності будь-яких прикрас. Манера носіння фесок полягала у невеликому нахилі вперед і вправо, найчастіше саме з правого боку була і багата китиця — *пускуль*. Китиця могла бути як одиночною, так і подвійною, потрійною. Одним з варіантів прикраси фесок південного берега Криму була золота бахрома по всьому діаметру шапочки. Додатковою, і в минулому обов'язковою, прикрасою була накладка на ділянці фески *тепелік*, виконана із золота/срібла в техніці ажурної об'ємної філіграні [6, с. 283]. Іл. 6. Набагато рідше зустрічаються види *тепелік*, виконані у вигляді пластини-чеканки, прикрашеної кольоровим склом.

Цікаві відомості ми отримали від мешканки одного з сіл гірського Криму (Ф. Касич, 1921 р. н., с. Ускут, східний берег Криму). За її спогадами, у селі носили прикрашені шовковою стрічкою фески, що кріпились із заднього боку шапочки у вигляді банта з довгими, низько звислими кінцями. Колір оксамиту, з якого були зшиті фес і банти, збігався тон в тон, найчастіше — червоний. Поза тим, декор фески був традиційним, тобто спереду нашиті золоті монетки, а зверху укріплена дорогоцінна пластина *тепелік*. Нам видається це результатом культурної дифузії, оскільки на сезонну роботу в Крим приїжджало багато українок, і місцеві мешканки цілком могли перейняти цей яскравий елемент українського головного убору, додавши його на традиційну феску.

Одним з незвичайних елементів головного убору, який викликає великий інтерес, є *манлай хапах* (від *манлай* — чоло, *хапах* — кришка), невідома деталь, про яку розповів уродженець степової частини Криму (Р. Аміров, 1930 р. н., Джумайлякою). За описами інформатора, це була пов'язка у формі вінця на жорсткій підкладці, у вигляді корони із зубчастим краєм, вишита золоченими нитками по оксамиту. Кріпилась вона до лобової частини неприкрашеної фески. Нижній край вінця опускався до брів, а верхній закривав феску, висота у центрі була близько 15 см. За поясненням інформатора, це було окрасою бідних дівчат, які не мали змоги прикрасити феску золотими монетами. Цілком можливо, що цю самостійну деталь-прикрасу бідні дівчата позичали одна одній, на відміну від фески, яка у кожної дівчини була особистим головним убором та з етичних і гігієнічних міркувань передаватися не могла.

Окремого дослідження потребує самостійний елемент в комплексі жіночих головних уборів *баш алтин* (від *баш* — голова, *алтин* — золото), який становить пов'язку з пришитими золотими монетами по нижньому краю і великої розеткою в центрі, оскільки конкретних даних про манеру його носіння у нас недостатньо.

Чоловічі головні убори

Судячи з літографій XVII—XVIII ст. і спираючись на відомості наративних джерел, можна зробити висновок, що чоловічі головні убори кримських татар до середини XIX ст. зазнали значних змін. Відійшли у минуле високі круглі, часто зеленого кольору, сукняні шапки з хутряним околишем (*каук*, *бьорк*) [8, с. 347]. Натомість прийшла популярна до теперішнього часу каракулева шапка циліндричної форми з назвою ***татархалпах***, тобто татарська шапка. Іл. 7. Шили ***татархалпах*** з шкурки новонароджених ягнят, коли висота ніжного хвилястого хутра була мінімальною. Колір шапки часто був чорним, але побутували також шапки з сірого та коричневого каракулю. Висота тулії шапки була не менше 16 см, верхню частину її шили конусоподібною, яку при носінні втискали всередину. Такий крій давав змогу за необхідності натягнути шапку глибше на голову. Чітка форма шапки досягалася за рахунок прошитої частою стьожкою ватяної підкладки. Варіантами традиційного крою, коли тулія по всьому колу має однакову висоту, були шапки з піднесеним ззаду бортиком або зі складно скроєним денцем, що утворює своєрідну кишеню. Носіння такого головного убору було поза сезонним, і тільки в межах дому його змінювали на ***тахьє*** — легку шапочку круглої форми, зшиту з бавовняної тканини. У давніших зразках, відомих за образотворчими джерелами, денце хутряних шапок шили із сукна / шкіри і прикрашали вишивкою / аплікацією? [10, с. 222].

Варіант чоловічої фески в Криму також був присутній, — з бордового або чорного сукна класичної конусоподібної форми. Це був головний убір місцевої інтелігенції, яка отримала освіту в Туреччині.

Суто зимовим головним убором був капюшон *башлих*, шитий з сукна або в'язаний з товстих вовняних ниток [6, с. 284]. Башлик мав зав'язки, якими він закріплювався на шиї. Башлик можна було пристебнути до *чекменю* (верхній сукняний одяг на кшталт плаща) або носити з іншим одягом, наприклад, з хутряним кожухом.



Іл. 7. На літографії 1862 р. Паулі «Сім'я кримських татар та мулла», всі зображені в традиційних головних уборах: у мулли (праворуч) — чалма сарих, на чоловікові — халпах, на жінці — фес та фередже, у дівчинки — також фес, у хлопчика — тюбетейка тахье

Головним убором пастуха була велика хутряна гостроверха шапка з довгим і «кошлатим» ворсом *чабан* [7, с. 219].

Убір з шапки циліндричної або круглої форми з навитою поверх неї чалмою ***сарих*** був приналежністю служителів культу, а також мусульман, які вчинили паломництво *хадж* до Мекки. Чалма зазвичай була зі світлих легких тканин на тлі контрастної нижньої основи. Іл. 7.

Дитячі головні убори

Дитячий костюм включно з головними уборами у багатьох деталях (склад, крій) повторював костюм дорослих і також розрізнявся за статтю. Дівчатка з семи років вдома починали носити хусточки, святковим головним убором у них також були фески. Фески дівчаток заможних батьків були багато оздоблені, тому, що за національним світоглядом, дівчинка при народженні —вже наречена. Іл. 8. Однак, в декорі дівочих фесок частіше, ніж у дорослих, була наявна обшивка золотним галуном *шерт*. *Шертлі*



Іл. 8. Листівка поч. XX ст. «Типи кримських татар». Дівчатка в традиційно прикрашених фесках



Іл. 9. Листівка початку XX ст. «Типи кримських татар». Діти в традиційних головних уборах. На дівчинці — алтин фес, на хлопчику — татар халпах

фес, тобто феска, прикрашена галуном, означала дитячий головний убір.

Хлопчикам, залежно від стану сім'ї, шили такі ж хутряні шапки *халпах*, як і дорослим, а вдома дитина ходила в легкій шапочці *тахьє*. Іл. 9.

Проведена класифікація традиційних жіночих, чоловічих і, вперше, дитячих головних уборів кримських татар, поширених на початку XIX — в першій чверті XX ст., з введенням національних термінів, дає змогу зробити висновки:

На підставі матеріалів, наявних у відкритому доступі, ми розділили всі головні убори на дві основні групи, в яких домінуючими ознаками є матеріали і форма, нерозривно пов'язані між собою.

Традиційними матеріалами для виготовлення національних головних уборів були домоткані матерії з льону / бавовни / шерсті, місцевого вироблення сукно / шкіра / хутро / каракуль, а також привізні оксамит та атлас. Основна частина жіночих уборів була з м'яких тканин, і тільки шапочка *фес* мала жорстку форму. До речі, вона була найкоштовнішим предметом серед комплексу жіночого костюма. Головні шалі були багато прикрашеними у вигляді візерункового ткацтва і вишивки. Особливе місце серед них займала ритуальна шаль *марама*, яку надягали в особливих випадках поверх нижньої хустки. Дитячі головні убори повторювали в своїх основних рисах матеріали і декор дорослих аналогів.

Безпосередньо на голову пов'язували / надягали жіночі головні убори — хустки і фески, а чоловіки — шапки, тюбетейки. Верхніми головними уборами жінок були шалі та хустки великих розмірів, а у чоловіків — башлик, а також хутряна шапка, яку взимку одягали поверх тюбетейки.

На початку XIX — в першої чверті XX ст. різноманітні головні убори кримських татар були більш знаком релігійної атрибуції та соціального статусу, ніж просто частиною національного костюма. Наразі зберігся тільки традиційний головний убір *халпах* в чоловічому одязі, та в останнє десятиліття стають популярними фески і головні шалі для молодих дівчат, які розглядають їх як своєрідний символ національної приналежності і патріотизму.

1. *Аблаева У.О.* Традиционная крымскотатарская вышивка / У.О.Аблаева // Сборник материалов XVII Международной научной конференции. — Санкт-Петербург, 2014. — 571 с.
2. *Аблаева У.О.* Традиционный мужской костюм крымских татар. К вопросу региональной специфики / У.О. Аблаева // Збірка наукових праць. Матеріали Міжнародної наукової конференції «Одеські етнографічні читання». — Одеса : КП ОМД, 2013. — 574 с.
3. *Аблямитова Л.* Традиционный костюм крымских татар середины — начала XX столетия: типология, региональная специфика, художественные особенности / Л. Аблямитова. — Киев, 2011. — С. 240. — (Рукопись диссертации).
4. *Аблямитова Л.* Головные уборы крымских татар XIX — начала XX веков / Л. Аблямитова // Збірник наукових праць «Матеріали до української етнології». — Вип. 6 (9). — Київ, 2007. — С. 28—31.
5. *Каралезли Х.* Старинный обычай татарского заручения и свадьбы в деревнях Дерекой, Ай-Василь, Аутка Ялтинского района / Х. Каралезли // Забвению не подлежит. — Казань, 1992. — С. 230.
6. *Куфтин Б.* Южнобережные татары Крыма / Б. Куфтин // Крымские татары. Хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре. — Симферополь : ДОЛЯ, 2005. — 575 с.

7. *Марков Е.Л.* Очерки Крыма: Картины крымской жизни, истории и природы / Е.Л. Марков. — Санкт-Петербург ; Москва : Т-во М.О. Вольф, 1902. — 520 с.
8. *Паллас П.С.* Общие замечания о полуострове Крыме / П.С. Паллас // Крымские татары. Хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре. — Симферополь : ДОЛЯ, 2005. — 575 с.
9. *Петренко Л.В.* Сборник статей (по материалам научно-теоретических конференций) / Л.В. Петренко. — Симферополь : Козъайдын, 2010.
10. Полное географическое описание нашего отечества / под редакцией В.П. Семенова-Тян-Шанского. — Санкт-Петербург, 1910. — Том XIV. Новороссия и Крым. Глава В. Татары. — С. 219—222.
11. *Рославцева Л.И.* Одежда крымских татар конца XIX — начала XX в. / Л.И. Рославцева. — Москва : Наука, 2000. — 149 с.
12. Священный Коран / перевод смыслов Э. Кулиева. — Симферополь, 2014. — 480 с.
13. *Чепурина П.Я.* Орнаментальное шитье Крыма / П.Я. Чепурина // Всесоюзное кооперативное объединенное издательство. — Москва ; Ленинград, 1938.
14. *Ablayeva Ulviye.* Marama, serbenti, ferece, fes. Qirimtatar qadinlarnin basortuleri / Ulviye Ablayeva. — Nenkecan, 2013. — № 10. — S. 36—39.
15. *Arpinarli H.F., Basaran F.N.* Kirim kültüründe maramalar. — http://www.millifolklor.com.

Ulviye Ablayeva

THE TRADITIONAL HEADGEARS OF THE CRIMEAN TATARS: ON THE PROBLEM OF CLASSIFICATION

The paper deals with the problem of classification of the Crimean Tatar traditional headgears: women, men and children. The research is based both on the narrative and visual sources of XVIII—XX centuries, as well as on the personal field materials of the author. All the well-known names of headgears are mentioned, most of which are irrevocably lost.

Keywords: Crimean Tatars, headgears, classification, terminology.

Ульвие Аблаева

ТРАДИЦИОННЫЕ ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ КРЫМСКИХ ТАТАР: К ПРОБЛЕМЕ КЛАССИФИКАЦИИ

Статья посвящена проблеме классификации крымско-татарских традиционных головных уборов: женских, мужских и детских. В основу исследования легли нарративные и изобразительные источники XVIII—XX столетий, а также личные полевые материалы автора. Приводятся все известные названия головных уборов, многие из которых к настоящему времени бесповоротно утрачены.

Ключевые слова: крымские татары, головные уборы, классификация, терминология.



Олена ЩЕРБАНЬ

ДОСЛІДЖЕННЯ ВАРВАРИ ЩЕЛОКОВСЬКОЇ ЯК ДЖЕРЕЛО ВИВЧЕННЯ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ ХАРЧУВАННЯ УКРАЇНЦІВ

Вперше в українській етнології проаналізовано працю Варвари Щелоковської (В. Щ.) у площині дослідження традиційної культури харчування українців. Досліджено внесок авторки у вивчення порушеної теми. Виокремлено аспекти й питання, що потребують належної уваги сучасних етнографів з урахуванням потреб і рівня розвитку сучасної етнології, історії, культурології, мистецтвознавства та керамології. Зроблено висновок про високий рівень інформативності та наукової ретельності аналізованої праці В. Щ.

Ключові слова: Україна, українці, Куп'янський повіт, глиняний посуд, традиція, культура харчування.

На глиняний посуд як вагому складова традиційно-побутової культури українців науковці звернули увагу лише з кінця XIX ст. — в період формування нових суспільно-політичних відносин і зростаючого інтересу до народу, його етноособливостей. Глиняні вироби поступово постали об'єктом народознавчої розвідки в царині української народної кулінарії. Дане дослідження має на меті здійснити системний аналіз однієї з найважливіших праць, внеску її авторки у вивчення порушеної теми; виокремити аспекти й питання, що потребують додаткового розсліду або перегляду з урахуванням потреб і рівня розвитку сучасної етнології, історії, культурології, мистецтвознавства та керамології.

Однією з первинних спроб вивчення глиняного посуду в побуті, першим поглибленим описом стосовно даної проблематики є ґрунтовна стаття «Пища и питье крестьян-малороссов, с некоторыми относящимися сюда обычаями, поверьями и приметами», підписана ініціалами В. Щ., що побачила світ у 1899 р. в журналі «Этнографическое обозрение» [1]. Відомий харківський етнограф і фольклорист Михайло Красиков з'ясував, що під літерами «В. Щ.» приховано прізвище та ім'я Варвари Щелоковської, яка на той час працювала вчителькою Куп'янської гімназії, мешкала в будинку українського етнографа Петра Іванова [7; 2; 4]. Цей вчений-аматор зі значним педагогічним досвідом зміг створити власну школу місцевих ентузіастів-етнографів, що базувалася на ретельній фіксації та публікації фактів народного життя мешканців одного, невеликого за обсягом регіону, — Куп'янського повіту. Наукові праці, написані ним і його учнями, назавше увійшли в скарбницю найкращих зразків української етнографічної науки. Одним з таких учнів стала Варвара Щелоковська. Вона повною мірою реалізувала наукові настанови Петра Іванова в статті, яка стала своєрідною енциклопедією культури харчування мешканців Куп'янщини кінця XIX століття. В основі дослідження — матеріали, зібрані в Куп'янському повіті Харківській губернії зі слів селянок Марфи Столяревської, Параски Тур, Лукерії Солодкої та інших [1, с. 268]. Проаналізувавши працю, стає зрозуміло, що дослідниця послуговувалася не лише методом фіксації явища через збір інформації, але й таким вагомим для етнології — методом безпосереднього спостереження.

Напевно тому, що згадана праця написана жінкою, в ній підмічено те, чого до неї не зафіксували

дослідники-чоловіки: Микола Маркевич, Павло Чубинський, Михайло Драгоманов, дописувачі Етнографічних збірників, що видавалися Російським Географічним Товариством. Праця В. Щ. — є першою, в якій так детально і комплексно описано народну українську кухню, включаючи описи продуктів, які вживали в обробленому й сирому вигляді, святкові і буденні страви та напої, способи їх подачі до столу. Подано досі найдетальніший перелік глиняного посуду, який використовувався в українській родині в повсякденні. В дослідженні також відображено окремі особливості характеру українців, правила поведінки за столом (в будні і в свята), приказки стосовно страв та напоїв, їжі загалом, окремі елементи обрядовості, зокрема родильної. Це студія — одна з небагатьох, де описано глиняний посуд не відірвано від сфери життя, а в контексті. Також важливо, що в дослідженні подано неоціненний матеріал регіонального рівня, що дає можливість використовувати його як порівняльний.

У передмові авторка наголошує на значенні харчування для людини. Стверджує, що страви і напої займають одне з важливих місць в житті не лише окремого індивіда, але й держав та народів. Питання народного продовольства захоплюють практичні сторони життя і не можуть бути ігноровані ні суспільними, ні державними діячами. Добування харчових речовин, види обробки, заготівлі, збереження їх поживності під час різних способів приготування — ці аспекти виокремлені в праці В. Щ. як важливі площини наукових досліджень. Дослідниця зробила висновок, що сфера харчування народу заслуговує найдетальнішого вивчення з огляду на те, що страви і напої впливають на фізичний, розумовий і навіть моральний розвиток людини. Відтак особливості національної кухні з часом неминуче викликають і особливості в характері нації та її культурі [1, с. 268].

Стаття Варвари Щелоковської умовно ділиться на окремішні інформаційні частини. В першій з них описано гостинність українців, їх можливості і бажання смачно поїсти, подано приказки і примовки стосовно страв, кухарських умінь господині. Але про глиняний посуд не згадано [1, с. 268—270].

Друга, надзвичайно важлива частина для сучасного стану дослідження української народної культури харчування, присвячена характеристиці кухонного начиння. Дослідниця логічно для цього обрала «*більш чи менш заможну малоросійську сім'ю*». Перелік назв предметів, що використовувалися для приготування, транспортування та зберігання їжі й питва в такій родині, складався із 48 одиниць і коштував близько 40 рублів. Серед них глиняного посуду — 8 найменувань вартістю 1,47—4,24 рублі. Тобто вироби з глини були одними з найбільш чисельних, але не найчисельнішими. А по вартості — досить дешевими. Як виявилося внаслідок аналізу опису, здійсненого Варварою Щелоковською, серед кухонного інвентарю переважали вироби з дерева — їх було втричі більше, ніж глиняних [1, с. 271].

Заможна селянська родина в Куп'янському повіті користувалася глиняними, кустарної роботи:

• горщиками для варіння страв (близько 15 штук різних величин, вартістю 3—20 копійок штука);

• «горщиком для приготування опари» (вартістю 40 копійок);

• глечиками (10—15—20 штук, вартістю 3—5 копійок);

• макітрами, макортетями (2—3 штуки, вартістю 8 копійок, одна з яких була в запасі);

• мисками (вартістю від 5 копійок, «штук 4» та кілька запасних, що зберігалися на гориці як і інший не використовуваний у даний період посуд), полив'яною солянкою (3 копійки);

• чайником, покришками (вартістю 2—3 копійки). Підмітимо, що покришок було лише 3—4. Тобто, «персональну» покришку мав не кожен горщик. Усі тарілки були дерев'яними.

В результаті аналізу подальшого тексту з'ясовано, що перелік глиняного посуду Куп'янського повіту, наведений у цій частині, неповний. Зокрема, дослідниця не згадала про «ринку» [1, с. 286, 288], «кубишку» [1, с. 303—304], «череп'яну банку» [1, с. 303].

Відомо, що Куп'янськ і наближені до нього слободи Горохуватка, Гаврилівка та Пригородок-Кам'яний були гончарними осередками [3, с. 23]. Зважаючи на цей факт, немає сумніву, що наприкінці XIX ст. кустарний посуд у господинь Куп'янщини був здебільшого місцевого виробництва. Дослідник Лев Соколовський описав асортимент продукції гончарів Куп'янського повіту станом на 1880-й рік [6]. Порівнюючи цей опис з наведеним Варварою Щелоковською, можемо зробити цікаві висновки, але це тема іншої студії. Наприкінці XIX ст. у побут

українського селянства міцно увійшли і глиняні вироби фабрично-заводського виробництва. Зокрема, дослідниця відзначила наявність у заможних родинах «кам'яних» (очевидно, фаянсових) виробів. Вони використовувалися разом з такими ж кустарними виробами (солянка, чайник) або ж самостійно. Як у випадку з чашками, яких було «з пів-дюжини», «кам'яних з блюдечками» [1, с. 272]. Інтенсивний розвиток фарфоро-фаянсової промисловості, окрім глиняного посуду кустарного виробництва для сервірування столу для селянської трапези, спричинив і використання фаянсового посуду. Кожна більш-менш заможна селянська родина користувалася кількома тарілками, чашками з блюдцями й чайником. Цьому сприяло два основних фактори. Інтенсивний розвиток фарфоро-фаянсової промисловості вимагав розширення ринку збуту її продукції. В умовах посилення конкуренції в сфері випуску цієї елітної продукції (призначеної, насамперед, для користування нею еліти), фабриканти почали випускати значну кількість дешевого фаянсового посуду, призначеного для посередньо заможних селянських родин. Він був ненабагато дорожчий за гончарний. Зокрема, фаянсовий чайник у Куп'янському повіті наприкінці XIX ст. коштував 20 копійок, тоді як кустарний полив'яний — 17 копійок [1, с. 271—272]. Разом із тим, фаянсовий посуд був міцний, легкий і водночас красивий, що вигідно вирізняло його від кустарного, тому він швидко знайшов споживача. Другий фактор, що впливав на поширення фаянсового посуду, — поширення культури споживання чаю. Більшість різновидів фаянсового посуду, що спочатку увійшли до сервірування столу, а значить, і культури харчування українців, були пов'язані зі споживанням цього напою. Ці, начебто слабко помітні на перший погляд доповнення до столового посуду українських селян, призвели до появи певних тенденцій у культурі харчування українців, що більш рельєфно проявилися в XX столітті [9; 10].

Частину функцій з тих, що раніше виконував глиняний посуд, перебрали на себе чавунні «чавуни, чугуни», які використовувалися «для варива» та прання [1, с. 271].

Наступний невеликий інформаційний фрагмент статті Варвари Щелоковської присвячено звичаям та магічним діям, що відбувалися при купівлі посуду і введенню його в господарство. Господині Куп'янського повіту, як і повсюдно на Україні, вибираючи новий горщик, стукали по ньому рукою і прислуховувалися до гулу (звуку). Вважали, що глухий звук свідчить, що це «горщок» — борщ у ньому не буде вдаватися, дзвінкий — «горщиця» — все зварене в ньому буде смачним [1, с. 273]. Очевидно, нічого загадкового в такій перевірці немає. Дзвінкий звук від постукування утворюється в добре випаленому горщику без прихованих дефектів. У такому горщику й буде вдаватися будь-яка страва. Глухий звук буде утворюватися в недопаленому виробі чи такому, що має тріщини. Очевидно, він слугуватиме недовго, страви в ньому не будуть вдаватися, можливо з причини швидшого випаровування рідини. Разом з тим, не варто виключати і «магічну» складову такого порівняння. «Горщиця» — жіночого роду [5, с. 229]. Саме жінка народжує дітей, готує страви, господиня в хаті, біля печі. Відповідно, в горщику жінці повинні були вдаватися страви та напої. Про те, що вибір «горщиці» має не лише раціональний сенс, свідчить вибір діжі — купуючи її, господиня перераховувала «трості», з яких її було складено: «діжа, діж, діжа, діж». І неодмінно треба було, щоб закінчувалося «діжею». У іншому випадку тісто б не вдавалося [1, с. 274].

Згадано дослідницею і первинні способи підготовки новокупленого глиняного посуду до використання. Новий горщик спочатку полоскали, потім просіювали в нього невелику кількість житнього борошна, розводили водою. Обмивши зсередини і зовні, ставили його у витоплену піч на ніч. Або новий горщик ставили на жар, аби розігріти посудину, виймали, вливали гарячої води, всипали невелику кількість житнього борошна, накривали покришкою і давали вихолонути. Ці дії робили горщик менш пористим і більш міцним. Оскільки житнє борошно зменшувало пористість поверхні виробів, заповнювало мікро-дефекти. В «Етнографії українського гончарства: Лівобережна Україна» (1993 р.) етнографа Олеся Пошивайла звернено увагу і на інший аспект цих дій: це магічний акт наділення самого посуду плодючістю [5, с. 232].

Інший різновид глиняних виробів — глечики — вибирали інакше. Його не брали за вінця, а просували руку всередину, нащупуючи на дні пуп (підвищення по центру, навмисно сформоване гончарем). Вважали, що в такому виробі буде збиратися багато сметани. Очевидно, наявність «пупа» в глечика

натякає на те, що на відміну від горщика, саме «чоловіча» іпостась мала забезпечувати його продуктивне використання. Забобоном слід вважати заборону видування з нього соломи. Вважали, що в такому випадку і сметана буде «дутись».

Готували глечики до використання подібно до горщиків. Але після приготування їх ще й натирали зсередини і зовні освяченим салом. Вважалося, що після такої обробки «сметана краще перебирається». Раціонального підтвердження такої дії немає. Очевидно, в даному випадку маємо справу з імітаційною магією. Відомо, що кількість сметани залежить від жирності молока. Можливо, шляхом натирання виробу салом господині намагалися додавати жирності в молоко.

Глечики випарювали також за допомогою пряних рослин — свіжої чи сушеної череди або дрібних скіпок верболозу. Їх клали в глечик, наливали кип'ятком, накривали покришкою і давали з пів години пропаритися. Потім глечики вимивали і ставили в піч вижаритися. Цим же способом випарювали старі глечики й після того, як з них виберуть творог. Зрозуміло, що в цьому випадку користь від випарювання була очевидною — глечики очищувалися від сторонніх запахів, мікроорганізмів.

Знаком, що мав захищати глиняний посуд і його вміст, був хрест. Чотири хрести малювали крейдою чи вуглиною (очевидно, освяченими) на боках нового горщика й один на дні, складаючи в нього інгредієнти для борщу. Інший новий посуд вимивали і писали на дні хрест вуглиною [1, с. 273].

Основну частину статті присвячено опису рецептури і технології приготування страв та напоїв. Мені не відомо такого повного опису цих аспектів, як зробила Варвара Щелоковська. Значну увагу вона приділила посуду та особливостям використання теплотехнічних споруд у процесі приготування окремих страв.

Найбільш поширена в господарстві глиняна посудина — горщик — фігурує у багатьох рецептах. Зокрема, стравах та напоях, що потребували термічної обробки в печі. В горщиках варили хміль під час приготування дріжджів [1, с. 277], борщ [1, с. 281], квасок, капусту, юшку, галушки [1, с. 282], локшину [1, с. 283], кашу [1, с. 284], «холодці», «фляки» (рубці) [1, с. 285], «підлеву» [1, с. 286], «молозево» [1, с. 288], раковий куліш [1, с. 291], рибний холодець [1, с. 292], путрю [1, с. 294], квашу, кисіль [1, с. 295], «озвар» [1, с. 296].

Лише в одному випадку згадується, що посудину, в якій готували «лемішку», накривали покришкою [1, с. 288].

Окрім того, в горщиках зберігали сметану й масло [1, с. 300].

У переліку кухонного начиння Варвара Щелоковська згадала «горщик для приготування опари». Привертає увагу його висока вартість — 40 копійок, що удвічі більша за найбільші горщики і свідчить про великі розміри виробу. Але в рецептах приготування опари згадується макітра [1, с. 277]. Зважаючи на те, що зібрані мною польові матеріали засвідчують про зручність приготування опари саме в макітрі, можна припустити, що дослідниця назвала цю посудину горщиком помилково.

На жаль, дослідниця, як правило, не наводить важливої для сучасного дослідника інформації про те, який за розмірами горщик використовується, скільки інгредієнтів для приготування страв класти в горщик. Що, звичайно, дещо збіднює подавану нею інформацію. На відміну, наприклад, від праць Миколи Маркевича та Павла Чубинського, які в цьому аспекті дещо виграють, В. Щ. уточнює, наприклад, що в разі приготування «складного» (з різних видів м'яса) холодцю, кожен компонент вариться в окремому горщику [1, с. 285]. А при приготуванні кваші — використовується великий горщик, в який кладеться три пригоршні житнього і дві — гречаного борошна [1, с. 295].

Другу за чисельністю в господарстві посудину — глечик — Варвара Щелоковська згадала лише в одному випадку. Як *«кувшины с молоком, предназначенные для сметаны»*. Детально описала, яким чином збирали сметану й відстоювали «творог» [1, с. 300].

«Кубишка» (очевидно, тиквоподібна за формою), використовувалася для настоювання наливок [1, с. 303], вареної та запіканки [1, с. 304]. Під час виготовлення запіканки отвір кубишки замазували тістом.

Макітри, як і горщики, були різнорозмірними. Великі макітри використовувалися для готування опари для паляниць (з пшеничного борошна) і виброжування тіста [1, с. 277]. Очевидно, подібні макітри застосовували з такою ж метою для готування гречаників [1, с. 278]. Цікаво, що при виготовленні житнього хліба обходилися без макітри.

Ймовірно (принаймні так зафіксовано моїми польовими дослідженнями), меншою була макітра для розтирання макогоном маку [с. 279] на начинку в пироги, «розминання» вареної картоплі для «картошника», «картоплі з конопляним сім'ям чи з маком» [1, с. 293]. Середню за розмірами макітру використовували для приготування рідкого тіста на пшеничні галушки. Для цього тісто в ній «били ополоником» [1, с. 283]. Таку макітру доцільно було використовували для складання вареників [1, с. 287], пампушок [с. 296] для середньої за кількістю членів родини. Велика родина, очевидно, використовувала для цього велику макітру. Середню за розміром макітру використовували для запікання «лапшовника» [1, с. 288], голубців [1, с. 293], «плескани» [1, с. 294], шуликів [1, с. 296], висмажування смальцю з сала [1, с. 303].

Найменшу, «макортеть», використовували для замочування і розтирання пшона для приготування борщу [1, с. 281]. Очевидно, її ж (хоча у тексті зазначено «макітра») використовували для «розминання» пригоршні пшона і сім'я конопель для «поливки» [1, с. 293].

Подібна за формою до макітри ринка мала кардинально інше призначення. В ній доводили до готовності страви (сальник, смажену картоплю [1, с. 286], бабку [1, с. 288]) в печі. Широкий отвір ринки давав змогу заздалегідь підготовленим продуктам рівномірно підсмажуватися.

Глиняна миска могла використовуватися як замінник макітри, для запікання «лапшовника» [1, с. 288] та солянки з рибою та капустою [1, с. 292]. В печі у мисках сушили дрібні, порізані яблука [1, с. 300]. Але здебільшого, в кухонній практиці, миски не використовувалися в печі. Вони призначені для розливання, застигання холодцю [1, с. 292], вівсяного киселю [1, с. 295], готування «холодного», викладання «холодного з раків» [1, с. 292].

В одному випадку дослідниця згадала про використання в кухонній практиці виробу не кухонного призначення — покришки на вулик. Хоча вона не уточняє, з якого матеріалу її виготовлено, можна з великою долею імовірності припустити, що вона була глиняною. Оскільки такі вироби використовувалися на той час на території Лівобережної України. На покришку для вулика іноді клали порося для запікання у печі [1, с. 285].

Очевидно, саме наприкінці XIX ст. в побут мешканців Куп'янського повіту почали входити «череп'яні банки». Варвара Щелоковська зафіксувала використання такого виробу для приготування наливки [1, с. 303].

Звернула увагу на магічні дії з глиняним посудом. Наприклад, коли у корови «від уроку» ставало мало молока, рано вранці до сходу сонця з *глечиком* необхідно було йти до колодязя, набирати в нього непочатої води, перехрестивши колодязь і сказати «Господи, благослови» [1, с. 275]. Як вода набереться, неодмінно підійде та людина, що зурочила. Тоді необхідно самій подивитися в глечик і людину, що зурочила, примусити поглянути. Потім йти додому, воду з глечика вилити в чашку, покласти туди хрест з першого випеченого хліба і дати корові. Вірили, що в цьому випадку молоко додасться. Або провести інший магічний акт. Відрізати окраєць з першого, витягнутого з печі хліба, віднести його до колодязя вночі, щоб ніхто не бачив, підвісити на мотузці. Рано вранці взяти цей шматок, покласти в глечик і поставити на сарай, де перебуває корова. І так робити три вечірні зорі. На день же приймати. На третю ранішню зорю дати цей хліб корові [1, с. 275]. Хрест видавлювали ребром долоні і на маслі, зібраному в горщик для зберігання [1, с. 300].

Також фіксувала різні прикмети, пов'язані з використанням глиняного посуду. Наприклад, якщо в горщок зі стравою потрапляла вуглина — чекали «гостя ближнього», якщо «огнина» — вважали, що гість буде «скверный и кляузный». Якщо горщик з борщем чи кашею перевертався, підмічали, що цього дня в родині буде сварка [1, с. 282]. Якщо в глечик з молоком падала миша — це знаменувало смерть когось з родини [1, с. 301].

Наступна частина статті Варвари Щелоковської присвячено опису щоденної трапези. Подавши вичерпний опис обов'язків кожного члена родини під час готування їжі, подачі до столу, споживання страв, вона вже не акцентувала увагу на глиняному посуді. Лише в окремих випадках згадала про нього. Зокрема, дізнаємося, що мати, бабуся чи невістка, яка готувала страви, приносила миску з ложками і висипала їх на стіл [1, с. 305].

Після вечері увесь посуд, що був у використанні, перемивали. Якщо ж не перемивали — у випадку забобон. Так, не мили посуд перед п'ятницею, а

якщо мили, то перемивали вранці. Оскільки вірили, що «чорт нагляда». Також говорили, що взагалі з вечора ніколи не повинні перемиватися ні горщики, ні ложки, а то долі нічого буде їсти. Тому деякі господині, хоча й перемивають звечора посуд, але в окремий горщик кладуть щось зі страви для долі [1, с. 306].

Подано «приблизний склад» страв для будня і свята. Як виявилося, на снідання зазвичай подавалася одна страва. Наприклад, в скоромний день галушки з салом, у пісний — холодне з рибою. На обід дві страви — борщ і каша. На полудник варених страв не зазначено. А на вечерю — одна страва. Пісна — затірка, скоромна — юшка з картоплею і салом. Схоже меню було і на празник. Але сніданку цього дня не готували. А на вечерю доїдали борщ, що лишився з обіду і варили локшину [1, с. 308]. Таким чином, знаючи асортимент посуду, необхідного для приготування і подачі на стіл згаданих страв, можна порахувати, скільки зазвичай щодня використовувала господиня посудин. Для приготування описаних страв достатньо було 3—5 горщиків. Для подачі їх до столу — 2 миски.

Останній пункт присвячено опису празникових та інших особливих трапез. Звичайно, не обійшлося без опису глиняного посуду. Зокрема, на Святвечір на покуті під іконами на сіні спочатку ставили горщики з кутею і узваром. Потім, коли зварились горох і капуста, їх також ставили на покуть. Капусту — напроти куті, горох — проти узвару. Всі чотири горщики накривали книшами й пирогами, а знімали цю випічку, коли прибирали горщики з покутя лише на третій день [1, с. 309]. Їжу споживали з мисок. Після вечері ту миску, з якої їли узвар, не мили, а кожен клав у неї ложку, догори денцем таким чином, щоб ложки оточували миску вінцем. На ложки клали книш. Вранці дивилися — чия ложка перевернулася — той найпершим умре [1, с. 310].

На Голодний Святвечір («крещенский сочельник) кропили господарство свяченою водою з миски [1, с. 311]. На миску клали блини на масляну [1, с. 312]. Окрім того, миски використовувалися для приготуванні маси для мандрик. Готові мандрики складали в макітру чи ринку [1, с. 313]. Макітри використовували для «галуніння» яєць на Великдень. Для кожної з фарб використовували окремі горщики. До того ж для червоної фарби використовували лише новий горщик, оскільки лише пофарбовані в червоне яйця святили. Макітра використовувалася для вчинення опари на паски [1, с. 315].

Таким чином, читаючи статтю Варвари Щелоковської, ми можемо уявити весь спектр використання глиняного посуду в народній культурі харчування населення Лівобережної України. Порівнюючи наведені дослідницею відомості з матеріалами, поданими в працях попередників [8], можна зробити висновок, що її робота цілком самостійна, висвітлює регіональну специфіку і водночас містить великий масив порівняльного матеріалу. Вивчаючи подані В. Щ. дані, стає зрозуміло, що мешканці тогочасного Куп'янського району мали розмаїту культуру харчування, вагомим компонентом якої був глиняний посуд. Використовувався широкий асортимент глиняних посудин: різних форм, розмірів, типів, у яких готували (варили, тушкували, запарювали, скисали продукти харчування), зберігали (відстоювали, охолоджували), подавали страви та напої. Описаний регіон, що територіально знаходився на крайній східній межі з сусідньою державою, був включений у традиційну всеукраїнську культуру харчування. Праця Варвари Щелоковської «Пища и питье крестьян-малороссов, с некоторыми относящимися сюда обычаями, поверьями и приметами» є не лише одним із найважливіших джерел для вивчення культури харчування українців кінця XIX ст., але й еталоном для сучасних етнографічних досліджень.

1. *В. Щ.* Пища и питье крестьян-малороссов, с некоторыми относящимися сюда обычаями, поверьями и приметами / В. Щ. // Этнографическое обозрение. — Москва : Издание Этнографического Отдела Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, состоящего при Московском университете, 1899. — № 1—2. — С. 266—322.
2. *Иванов П.В.* Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии / П.В. Иванов. — Харків : ХОЦНТ ХБФ імені Андрія Первозваного «Майдан», 2007. — XLIII, 216, X, 58 с.
3. *Метка Л.* Гончарство Слобідської України в другій половині XIX — першій половині XX століття / Людмила Метка. — Полтава : АСМІ, 2011. — 240 с. — (Українські керамологічні студії; вип. 2).
4. Петро Іванов — дослідник Куп'янщини (1837—1931): Біобібліографічний покажчик / Харківська державна наукова бібліотека ім. В.Г. Короленка ; спілка етнологів та фольклористів м. Харкова ; уклад О.М. Дми-

трієва ; наук. ред. М.М. Красиков. — Харків : Крок, 2007. — 104 с.
5. *Пошивайло О.* Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна / Олесь Пошивайло. — Київ : Молодь, 1993. — 408 с.
6. *Соколовский Л.* Глиняний посуд в українській селянській трапезі: від народного до псевдоелітарного (остання чверть XIX — початок XXI століття) / Лев Соколовський, Олена Щербань // Народознавчі зошити. — 2012. — № 1. — С. 59—61.
7. *[Щелоковская В.Д.].* Пища и питье крестьян-малороссов, с некоторыми относящимися сюда обычаями, поверьями и приметами / [В.Д. Щелоковская] // Иванов П.В. Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии. — Харків : ХОЦНТ ХБФ імені Андрія Первозваного «Майдан», 2007. — 58 с.
8. *Щербань О.* Глиняний посуд в культурі харчування українців кінця 1860-х — початку 1870-х років (за матеріалами, зібраними Павлом Чубинським) / Олена Щербань // Україна в етнокультурному вимірі століть. До 175-річчя з дня народження видатного українського етнографа Павла Чубинського. Зб. наук. праць / відповід. редактор П.М. Чернега. — Київ : Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова, 2014. — С. 92—98.
9. *Щербань О.В.* Глиняний посуд в українській селянській трапезі: еволюція сервірування столу від народного до псевдоелітарного (остання чверть XIX — початок XXI століття) / О.В. Щербань // Культурна спадщина Слобожанщини: зб. наук. ст. число 26 / наук. ред. Красиков М.М., Щербина Е.Б. — Харків : Курсор, 2012, — С. 190—194.
10. *Щербань О.* Глиняний чайник в культурі харчування українців / Олена Щербань // Вісник національної академії мистецтв. — Львів : ЛНАМ, 2012. — Вип. 23. — С. 327—334.

Olena Shcherban

THE WORK OF VARVARA SHCHELOKOVSKA AS A SOURCE OF RESEARCHING THE TRADITIONAL CULTURE OF NUTRITION AMONG THE UKRAINIANS

The paper presents an analyses of Varvara Shchelokovska's work in the area of investigation in the traditional culture of nutrition among the Ukrainians, which is done in the Ukrainian ethnology for the first time. The authors contribution in researching of mentioned theme is explored. The aspects and questions, which need the appropriate attention of contemporary ethnographers, considering demands and level of development of the contemporary ethnology, history, culturology, art studying and ceramology are selected. A conclusion about the high level of informativity and scientific diligence of analyzed V. S. work is maid.

Keywords: Ukraine, Ukrainians, Kupianski district, pottery, tradition, culture of nutrition.

Олена Щербань

ИССЛЕДОВАНИЕ ВАРВАРЫ ЩЕЛОКОВСКОЙ КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ ПИТАНИЯ УКРАИНЦЕВ

Впервые в украинской этнологии проанализированы труд Варвары Щелоковской (В. Щ.) в плоскости исследования традиционной культуры питания украинцев. Исследован вклад автора в изучение поднятой темы. Выделены аспекты и вопросы, требующие должного внимания современных этнографов с учетом потребностей и уровня развития современной этнологии, истории, культурологии, искусствоведения и керамологии. Сделан вывод о высоком уровне информативности и научной тщательности анализируемой работы В. Щ.

Ключевые слова: Украина, украинцы, Купянский уезд, глиняная посуда, традиция, культура питания.



Світлана ПОШИВАЙЛО

ІСТОРІЯ ТА ІСТОРІОГРАФІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ КЕРАМОЛОГІЇ (1900—1920)

Розглядаються ключові аспекти розвитку української культурної керамології, окреслені періоди та з'ясовано, які публікації присвячені кожному періодові становлення української культурної керамології протягом перших 20 років XX століття.

Ключові слова: культурна керамологія, гончарство, період, земські установи, становлення, українські дослідники.

Як відомо, керамологія — це система наукових знань про закономірності пізнання людиною властивостей глин, їх використання для виготовлення предметів і матеріалів різноманітного призначення, роль останніх у забезпеченні життєдіяльності людських спільнот. «Предметом керамології є явища матеріальної й духовної культури людського суспільства, сформовані під впливом гончарства або втілені у виробах з глини, та новітні матеріали й вироби для різних галузей народного господарства, які можуть бути створені з неорганічних неметалевих матеріалів у майбутньому» [8, с. 45]. Відомий український керамолог, який виокремив науку про гончарство в окрему наукову дисципліну й уперше в Україні вжив термін «керамологія» Олесь Пошивайло [9, с. 17], розрізняє технічну й культурну керамології. Саме культурна керамологія вивчає гончарство як феномен людської діяльності, закономірності його виникнення й історичного розвитку, з'ясовує роль і місце глиняних виробів у традиційно-побутовій і сучасній культурі народів світу, способи використання глини для задоволення матеріальних і духовних потреб людини [8, с. 47]. Недослідженою ділянкою культурної керамології залишається й історіографія українських керамологічних студій. Актуальним завданням постає збирання, систематизація й аналіз творчої спадщини українських дослідників гончарства [8, с. 51].

Олесь Пошивайло у становленні української керамології виділяє вісім основних етапів [8, с. 168]. На досліджуваний період (1900—1920) припадає два з них: системне вивчення традиційного гончарства, формування джерельної бази керамологічних студій, яке почалося ще у 1860-х рр. і тривало до 1916 року; припинення вивчення гончарства, внаслідок суспільно-політичних подій (Перша світова війна, більшовицький переворот і т. ін.), яке спостерігалося протягом 1917—1920 років.

Характерною ознакою першого періоду є накопичення значного масиву фактів і спостережень, пов'язаних із традиційним гончарством. До цієї справи долучилися етнографи, археологи, статисти, інженери, економісти, краєзнавці, фольклористи, геологи.

Важливу роль у розвитку керамології відіграли земські установи, які намагалися з'ясувати реальне становище кустарного гончарства, його потреби й перспективи у майбутньому. Найбільша кількість публікацій (переважно звіти) виходить завдяки земствам. Метою цих друкованих видань було з'ясування тех-

нології традиційного гончарного виробництва, асортименту глиняних виробів та їх функцій у побуті, вивчення професійних знань і звичаєвості гончарів.

У 1902 р. з'являються перші праці зі значним вмістом гончарської лексики «Опыт толкового словаря народной технической терминологии в Полтавской губернии» [1], де цілий розділ присвячено термінології гончарства, та стаття «К вопросу о толковом словаре Украинской народной терминологии» [2] у «Сборнику Харьковского историко-филологического общества». Автор цих лексикологічних праць — полтавський дослідник-статист Віктор Василенко. Це були перші й єдині публікації, присвячені лексиці гончарного промислу у досліджуваному періоді.

Протягом 1900 та 1904 рр. Сергій Лисенко публікує дві монографії «Очерки домашних промысловъ и ремеслъ Полтавской губерніи. Роменскій уъзд» [5]; в цьому дослідженні серед масиву матеріалу окреме місце присвячено гончарству, й «Очерки домашних промысловъ и ремеслъ Полтавской губерніи. Промыслы Лохвицкого уъзда» [6], де досить детально описує гончарство у трьох осередках Лохвицького району (Поставмуки, Сенча, Городище).

У 1901 р. Михайло Городецький видає монографію «Кустарная промышленность Волынской губернии. Ея настоящее и возможное будущее» [3], у якій оглядово з'ясовує економічне становище і гончарного промислу теж, зазначивши, що він відіграє «значительную роль» з-поміж інших промислів [3; с. 35], чітко окреслює гончарні осередки Волині із зазначенням кількості гончарів у тому чи іншому населеному пункті.

Упродовж 1901—1905 рр. у Миколаєві видавалося перше в Україні спеціалізоване періодичне керамологічне видання — часопис «Керамическое обозрение — спеціально техническій журналъ глиняннаго, известковаго, стекляннаго, цементного, фарфорового и соприкасающихся с ними производствъ...» [4]. Журнал публікував матеріали про розвиток гончарної промисловості в Росії та за кордоном, популяризував виготовлення цегли, черепиці, інформацію про зарубіжні керамічні товариства, конгреси промисловців, міжнародні художні й будівельні виставки, описи патентів, про імпорт та експорт глиняних виробів, огляди нових книг та каталогів, дані про стан ринку будівельних матеріалів, рекламу глин, глиняних виробів, машин та механізмів для гончарної промисловості. Видання мало важливу роль у поширенні керамологічних знань та сприяло становленню в Україні гончарної промисловості.

У 1915 р. була опублікована праця Олександра Прусевича «*Санитарно-гигиеническое положение гончарства в Подольской губернии*» [9]. Це була перша спеціальна розвідка в Україні, у якій автор звернув увагу на важливий аспект гончарського виробничого й повсякденного побуту, зокрема описав шкідливості гончарного виробництва.

У дослідженні 1916 р. «*Гончарный промысел в Подольской губернии*» [10] вчений подав максимально вичерпну інформацію про побут і робочий процес гончарів Поділля, обставини виникнення промислу, розвиток цехового укладу; описав специфіку організації праці й санітарно-гігієнічні умови роботи; вивчив глини та їх властивості, особливості добування сировини, приготування формувальної маси, виготовлення виробів, специфіку систем лічби посуду та його збуту.

У 1917—1920 рр. знизилася інтенсивність досліджень на гончарську тематику через загострення ситуації в країні. Протягом цих років опублікована лише одна, але досить масштабна та повністю керамологічна праця під авторством Бориса Лисіна «Глини і глиняна промисловість на Україні. Черепиця, звончак для шляхів, труби, фарфор, фаянс, цемент, шкло» (Київ: Праця, 1918. — 160 с.) [7]. Автор в дослідженні детально описав місцезнаходження й технічно-промислове значення каолінів і глин різних регіонів України, зокрема Київщини, Полтавщини й Харківщини, поточний стан скляної й «*цементової*» промисловості; майже цілий розділ присвятив гончарній і фарфоро-фаянсовій промисловості. Важлива інформація міститься і в додатках: 1) «*Постанови з'їзду по керамічній промисловости від 19 травня 1918 року*»; 2) допис про «*ручну (кустарну) промисловість в Чигиринському повіті, по відомостям, які зібрані в 1914 р.*».

Отже, кожен період становлення української культурної керамології важливий і прикметний своїми публікаціями. Керамологія в Україні від середини XIX ст. розвивалася до певної міри співвідносно зі станом гончарного промислу. Упродовж другої половини XIX — початку XX ст. інтерес органів місцевого самоврядування до кустарного гончарного промислу в Україні стимулювався масштабами його

поширення, високим рівнем розвитку і намаганням зробити його конкурентоспроможним у боротьбі з промисловим виробництвом. За двадцять років ми маємо змогу прослідкувати період стрімкого зросту і період стрімкого падіння як кустарного промислу, так і публікацій про нього.

Досить важливо, що від самого початку керамологія формувалася як комплекс взаємопов'язаних історичних, етнографічних, лінгвістичних, фольклористичних і технічних знань. У зв'язку з несприятливими політичними умовами ґрунтовного осмислення й узагальнення цих матеріалів так і не відбулося.

1. *Василенко В.И.* Опыт толкового словаря народной технической терминологии в Полтавской губернии / Віктор Іванович Василенко. — Полтава : Печатное дело, 1902. — 80 с.
2. *Василенко В.* К вопросу о толковом словаре Украинской народной терминологии / Віктор Василенко // Сборник Харьковского историко-филологического общества. — 1902. — Т. 13. — С. 59—71.
3. *Городецький М.* Кустарная промышленность Волынской губернии. Ея настоящее и возможное будуще / Михайло Городецький. — Житомир : Паровая Русская Типография и Литография З.Я. Вольфман, 1901. — 40 с.
4. *«Керамическое обозрение»* — спеціально техніческій журналъ глиняннаго, известковаго, стекляннаго, цементного, фарфорового и соприкасающихся с ними производствъ. — Николаев : Русская типо-литография, уголъ Соборной и Спасской улиц, 1901. — № 1—10. — 166 с.
5. *Лисенко С.И.* Очерки домашних промыслов и ремесл Полтавской губернии. Роменский уезд / Сергей Иванович Лисенко. — Одесса : Славянская тип. Н. Хрисогелог, 1900. — Вып. 2. — 540 с.
6. *Лисенко С.И.* Очерки домашних промыслов и ремеслъ Полтавской губерніи. Промыслы Лохвицкого уъзда / Сергей Иванович Лисенко. — Вып. III. Издание Полтавского Губернского Земства. — Полтава : Типо-Литографія Торгов. Дома Л.Т. Фришбергъ, Александ. Улица, 1904. — 194 с.
7. *Лисін Б.С.* Глини і глиняна промисловість на Україні. Черепиця, звончак для шляхів, труби, фарфор, фаянс, цемент, шкло / Борис Лисін. — Київ : Праця, 1918. — 160 с.
8. *Пошивайло О.* Українська академічна керамологія XXI сторіччя. Теорія, історія, сучасний ужинок, майбутній поступ. — Книга 1: (2001—2005) / Олесь Пошивайло. — Опішне : Українське народознавство, 2007. — 776 с. : іл.
9. *Пошивайло О.* Гончарство і Україна / Олесь Пошивайло // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. — Опішне : Українське народознавство, 1995. — Кн. 2. — С. 15—17.
10. *Прусевич А.Н.* Санитарно-гигиеническое положение гончарства в Подольской губернии» / Александр Николаевич Прусевич. — Каменец-Подольск : Электрическая типо-литография Подольского Губернского Правления, 1915. — 12 с.
11. *Прусевич А.* Гончарный промысел в Подольской губернии / Олександр Прусевич // Кустарные промыслы в Подольской губернии. — Київ : Издание Подольской Губернской Земской Управы, 1916. — С. 9—118.

Svitlana Poshyvailo

ON HISTORY AND HISTORIOGRAPHY OF UKRAINIAN CULTURAL CERAMOLOGY (1900—1920)

In the article have been considered some key aspects as for development of Ukrainian cultural ceramology in accordance with defined periods; most significant publications of every formative level in native ceramic craft becoming the kind of folk art during the two first decades of XX c. have been found and characterized.

Keywords: cultural ceramology, ceramics, period, organsof self-government, becoming, Ukrainian researchers.

Светлана Пошивайло

ИСТОРИЯ И ИСТОРИОГРАФИЯ УКРАИНСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ КЕРАМОЛОГИИ (1900—1920)

В статье рассмотрены ключевые аспекты развития украинской культурной керамологии, очерчены периоды и выяснено, какими публикациями приметен каждый период становлення украинской культурной керамологии в течение первых 20 лет XX века.

Ключевые слова: культурная керамология, гончарство, период, земские учреждения, становления, украинские исследователи.



Оксана ЛИКОВА

КЕРАМОЛОГІЧНА ЕКСПОЗИЦІЯ ЯК ДЖЕРЕЛО УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ КЕРАМОЛОГІЇ

Окреслені основні етапи формування української керамологічної експозиції у музеях. Акцентується увага на матеріалах, які є цінними джерелами для української культурної керамології.

Ключові слова: українська керамологія, експозиція, історія формування, джерело, музей.

Однією з основних форм діяльності будь-якого музею є виставка, оскільки першочергове завдання музею як соціальної установи — ознайомлення відвідувачів зі скарбами, що зберігаються у фондах. Як подає Великий тлумачний словник сучасної української мови, «виставка — це публічний показ спеціально підібраних предметів і місце цього показу» [2, с. 113]. Оскільки виставка — головний комунікаційний канал, що пов'язує музей і відвідувачів, то формуванню її експозиції має приділятися серйозна увага. Саме в експозиції вироби є найбільш доступними, відкритими для ознайомлення. Те, як музей виконує свої суспільні завдання, залежить не від кількості предметів, якими він володіє, а від того, яким чином він ці предмети уміє подати кожному реальному й можливому відвідувачу. Експозиція (лат. exposition — виставлення на огляд, виклад) — це науковий системний показ пам'яток матеріальної і духовної культури народу, що зберігаються в музеї [5, с. 128]. Тобто — це систематизоване розміщення експонатів, що дає більш-менш закінчене уявлення про певне коло предметів чи проблем. Одночасно експозиція, за твердженням кандидата історичних наук Сергія Кота, — це «особливий, суто музейний вид наукового дослідження» [6, с. 120], оскільки за допомогою представлених предметів відтворюються різні історичні епохи й висвітлюються культурні надбання народу. Проте, правильніше сказати, що експозиція — це, швидше, результат проведеної роботи, а не вид дослідження, це способи оформлення виставки й представлення на ній експонатів.

Одним із напрямків експозиційної діяльності музеїв є формування керамологічних експозицій, у яких розкривається тема гончарства різними способами й за допомогою різних предметів (кераміка, гончарні інструменти й пристрої, фотографії, аудіо-, відеоматеріали тощо). Вивчення історії формування керамологічних експозицій у музеях, їх комплексний аналіз є актуальним завдання української культурної керамології, основне завдання якої — всебічне вивчення гончарства як явища матеріальної та духовної культури. Внаслідок такого дослідження простежуються пріоритетні зацікавлення музейних збирачів у формуванні колекцій кераміки, окреслюються масштаби їх пошукової та експедиційної діяльності, визначаються принципи розміщення експонатів в експозиційному просторі тощо.

Донині питання формування керамологічних експозицій у музеях не цікавили науковців. Лише кера-

мологОлесь Пошивайло в одному з тематичних номерів «Українського керамологічного журналу» (№ 2—4, 2003) у статті «Музейний ландшафт гончарської України» [8] окреслив їх історію, виводячи праджерела формування керамологічних музейних експозицій в Україні кінця XIX — початку XX ст. з доісторичних часів. Ця стаття стала ключовою у визначенні основних етапів формування музейної керамологічної експозиції в Україні.

Коротко окреслю історію формування музейної керамологічної експозиції.

Перші музейні експозиції були безсистемними, різнорідними, переважно представляли собою показ раритетів, мали хаотичний характер і більше відповідали принципу «що маю, те й виставляю, і де є місце, там і покажу». Наприклад, на початковому етапі існування музею Наукового товариства імені Шевченка для огляду були виставлені всі наявні експонати. Розставлені вони були без будь-якої системи. Згодом частину з них почали зберігати у запасниках через брак виставкової площі. Перша виставка на базі музею, яка планувалася й будувалася за певною схемою, була організована 1906 р. завдяки діяльності директора Київського музею старовини і мистецтва Миколи Біляшівського на базі цього ж музею. Нею стала І Південноросійська кустарна виставка, на якій було представлено більшість із побутуючих народних промислів і ремесел. Третина експонованих творів — глиняні (2079 предметів [11, с. 61], що становило близько 35% експонатів). Для того, щоб підкреслити особливості виробів різних історико-етнографічних районів України, експозицію було побудовано за етнолокальними ознаками. Хоча «найбільше виробів було представлено з Полтавщини, які на виставці займали два зали, в одному з яких було репрезентовано також фрагмент інтер'єру української хати» [9, с. 39]. Експозиція доповнювалась фотоілюстраціями виробничих процесів, побутових сцен. Разом з тим, було запрошено гончаря, який демонстрував процес виготовлення гончарних виробів. Отже, завдяки широкому залученню різнопланових керамологічних пам'яток, на І Південноросійській кустарній виставці вперше в Україні було створено керамологічну експозицію, яка об'єднувала в собі і глиняні вироби, розташовані за регіональним принципом, і документальні матеріали, і демонстрацію процесу гончарювання. Зазначу, що І Південноросійська кустарна виставка одна з перших, після закриття якої майже всі експонати були передані музеєві. Це був новий шлях поповнення фондових колекцій музею керамологічними матеріалами.

Загалом до 1920 р. питанням експозиції увага не приділялась. Експонати розміщувалися в порядку їх надходження. Головну роль у вирішенні питання експонування того чи іншого твору відігравали його декоративні якості. Окремі музеї в цей час, шукаючи нові форми показу, почали розташовувати експонати за певною системою. Так, на початку XX ст. в етнографічних музеях популярним стало розташування експонатів за географічним принципом. Зокрема, кераміка музею Наукового товариства імені Шевченка у 1900—1920 рр. в експозиційних залах була розміщена за тематично-територіальним принципом. В одній кімнаті містилися експонати з Лівобережної України (Київщини, Полтавщини, Чернігівщини), у другій — збірки з Галичини (Гуцульщина, Бойківщина, Буковина) і Правобережної України (Східного Поділля) [4, с. 422, 425]. Не зважаючи на те, що 1912 року Наукове товариство імені Шевченка придбало новий будинок, в якому було виділено п'ять просторих зал для виставок, місця для презентації кераміки, все ж, бракувало. У новій експозиції не було дотримано єдиного принципу. Зали оформлювалися за географічним принципом: у них містилася народна кераміка майже з усієї України — Галичини, Закарпаття, Волині, Полісся, Східного Поділля, Київщини та Чернігівщини [4, с. 425]. Навіть після повторного відкриття музею у 1921 році як Культурно-історичного, принципи експонування виробів не змінилися — лише збільшилась експозиційна площа до дев'яти залів і двох вестибюлів.

У створенні експозиції 1920—1930-х рр. вирішальним фактором була боротьба з проявами націоналістичних нахилів, що вбачалося у представленні традиційних народних орнаментів. Кожній виставці передувала спеціально розроблена програма, налагоджений збір експонатів за заявленою темою. Також слідкували, щоб у кожній експозиції представлялися різні форми й види народного мистецтва [1, с. 46]. Це робило експозиції універсальними. Після проведення І Музейного з'їзду (Москва, 1930), на якому були висунуті вимоги боротьби за ідейність, широкого розповсюдження набули комплексно-тематичні виставки, основною ланкою яких був комплекс предметів, що розкривав конкретну

тему. Більшість експозицій цього часу будувалися з метою уславлення нової влади. За твердженням керамолога Ігоря Пошивайла, у цей період «народне мистецтво щезло з музейних експозицій як «антирадянське» явище» [7, с. 9]. Хоча насправді щезло не саме народне мистецтво. В експозиціях були представлені гончарні вироби, які відповідали вимогам часу — вироби, які уславлювали більшовиків і їх владу. Прикметно, що в цей час набули популярності всеукраїнські виставки народного мистецтва, на яких кераміка займала окрему частину. В експозиціях показували гончарство найвідоміших гончарних осередків і, переважно, одних і тих же майстрів, які своїми творами уславлювали радянську владу, не прагнучи показати усе розмаїття ремесла.

Німецько-радянська війна змінила напрям розвитку виставкової діяльності, як і будь-якої культурної діяльності в Україні. У повоєнні роки, з відновленням роботи музеїв, починають розроблятися й нові експозиції кераміки. Наприкінці 1950-х рр. від Міністерства культури навіть надходили пропозиції «про розширення показу фондів музеїв через відкрите збереження фондів» [3, с. 8]. Тобто, пропонувалося водити екскурсії прямо у фондосховища. У 1990-х рр. подібні акції організовували й співробітники Державного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. Проте, практика довела, що така діяльність лише шкодить збереженню експонатів, оскільки фондові приміщення — це, переважно, тісні й непристосовані для відвідування кімнати. У таких умовах важко слідкувати за збереженням музейних колекцій.

У 1960-х рр. в Україні поширюються музеї просто неба. Перший музей-скансен заснований 1964 р. в Переяславі-Хмельницькому. Загалом на території України їх чотири — у Переяславі-Хмельницькому (1964), Києві (1969), Ужгороді (1970) і Львові (1971). Особливістю експозицій таких музеїв постає комплексний показ виробів різних типологічних груп: «Важливим доповненням до збереження архітектурних споруд стало використання предметів народного побуту, … відтворення традиційних народних промислів» [12, с. 52]. Відповідно, глиняні предмети стали невід'ємною частиною експозицій, які формувалися в етнографічних садибах на території музеїв-скансенів. Саме в цей період на огляд відвідувачів починають виставляти простий посуд, групуючи його за певними регіональними ознаками. До цього часу такі речі майже не були представлені в експозиціях музеїв. Завдяки цим же музеям в музейних експозиціях кераміки для демонстрації посуду починають використовувати мисник, який популярний і нині. Проте, якщо в музеях-скансенах мисники заповнювали, дотримуючись традицій його оформлення в селянській хаті, то в інших музеях мисник виконує роль полички, на якій хаотично розміщено красиві мальовані зразки глиняних виробів. В окремих музеях під відкритим небом з'являються садиби гончарів, де комплексно показано побут майстра: умови життя й праці, основні гончарні інструменти й пристрої, асортимент виробів тощо. Такі експозиції стали першими комплексними показами керамологічних колекцій.

На думку етнографа Ганни Скрипник, «музеї-скансени — найбільш раціональна, дохідлива і дієва форма комплексного показу творів народної архітектури, предметів побуту і знарядь праці в природному для них оточенні» [10, с. 91]. До того ж саме такий спосіб експонування керамологічних колекцій є найбільш прийнятним для відвідувачів, оскільки тут у простій формі можна відтворити весь процес гончаротворення, демонструючи, як інструменти й пристрої, якими користуються гончарі різних регіонів України, так і кінцевий результат їх праці — глиняні вироби. Такі експозиції є найбільш ефективними у плані показу регіональних відмінностей українського гончарного виробництва. Проте, на жаль, нині ці експозиції залишилися незмінними від часу їх створення у 1960-х роках.

Відголоском етнографічних садиб на території музеїв-скансенів стали меморіальні музеї-садиби українських гончарів і колекціонерів кераміки в Україні, як з'явилися у 1980-х роках. В експозиції таких музеїв нині представлені не лише гончарні вироби, а й інші речі, сукупність яких розкриває поняття керамологічної колекції — гончарні інструменти й пристрої, фотографії, архівні матеріали тощо. Проте, меморіальний характер музеїв вносить певні корективи у створення їх експозицій. Вони формуються переважно навколо однієї особи або родини й відтворюють їх побут. Це основне завдання цих музеїв, тому кераміка в них, виступаючи ключовим елементом, доповнюється іншими зацікавленнями колишнього власника. Нині в Україні є кілька подібні музеї з керамологічними колекціями: Меморіальний музей-

садиба гончарівни Олександри Селюченко (Полтавщина, 1988), Музей гончарного мистецтва (Музей-садиба братів Герасименків) (Вінниччина, 1988), Меморіальний музей-садиба гончарської родини Пошивайлів (Полтавщина, 1999), Меморіальний музей-садиба філософа й колекціонера опішненської кераміки Леоніда Сморжа (Полтавщина, 2010). В оформленні експозиційного простору цих музеїв на першому плані представлено кераміку. А зразки інших видів мистецтва виконують роль додатку — вони виступають сполучним елементом у створення керамологічної експозиції. Наприклад, для створення цілісної картини садиби гончарів у таких музеях в експозиції обов'язковим елементом є оформлення робочого місця майстра з використанням інструментів і пристроїв, якими він користувався за роботою. Стіни прикрашені фотографіями гончарів, їх родинами, друзями, визначними подіями у їх житті. Особливістю побудови експозиції садиб є те, що їх автори намагаються зберегти автентичність оформлюваного простору і, одночасно, якомога повніше відтворити умови життя, праці й творчість гончарів.

Остання чверть XX ст. прикметна пожвавленням інтересу до проведення виставок кераміки. Для прикладу звернемося до виставкової діяльності Державного музею українського народного декоративного мистецтва, який на той час володів найбільшою колекцією кераміки в Україні. За період 1979—2000 рр. у залах музею було створено 134 тимчасові виставки. З них 23 — виставки кераміки, що становить 17% від загальної кількості. А це вагомий показник для музею, який спеціалізується на збереженні усієї української народної декоративної творчості. Проте згадані виставки — тимчасові. Монтувалися вони майже однотипно — на подіумах виставлялися відібрані глиняні твори без ніяких додаткових експозиційних елементів. Що ж стосується постійної експозиції музею — вона залишається майже незмінною протягом кількох десятиліть. Співробітники нарікають на відсутність грошей для оновлення експозиційного обладнання. Однак замінити один подіум на інший не означає змінити експозицію. Щоб створити цільну керамологічну експозицію, потрібно готувати її наукову концепцію, удосконалювати систему відбору виробів для експонування, готувати грамотний і повний етикетаж і пояснюючі тексти, застосовувати сучасні мультимедійні технології тощо.

На кінець XX — початок XXI ст. нові тенденції у створенні керамологічних експозицій в Україні поширилися в Опішному, в Національному музеї-заповіднику українського гончарства. На базі установи періодично проводяться симпозіуми гончарства, гончарські фестивалі, конференції, семінари тощо. Усі заходи супроводжуються створенням керамологічних виставок або з робіт, створених протягом заходу, або з музейних експонатів, або з творів керамістів з усієї України. Автори створюваних виставок намагаються підходити креативно до оформлення експозицій — впроваджують різні форми світлового оформлення простору (виділення або затемнення конкретних експонатів, застосування кольорових плям); тематично оформлюють експозиційний простір за допомогою підручних матеріалів (різьблені калькові штори на вікнах, осіннє листя або літні трави на підлозі, стрічки на стінах тощо); різне розташування виробів у сталому виставковому просторі тощо. Постійно продовжуються пошуки нових способів подачі матеріалу в експозиції.

На території музею-заповідника створена унікальна єдина в Україні керамологічна експозиція просто неба — Національна галерея монументальної кераміки. Вироби, представлені в ній, виготовлено протягом 1997—2014 рр. провідними художниками-керамістами, народними майстрами й студентами художніх навчальних закладів під час всеукраїнських, національних і міжнародних симпозіумів, що проходили на базі музею-заповідника (понад 200 скульптур). Окремі вироби розташовувалися, прив'язуючись до конкретної місцевості, окремі — на вільній території. Нині ця експозиція є постійною, стаціонарною і періодично поповнюється поодинокими експонатами і без неї подвір'я музею-заповідника не є цільним. У приміщенні закладу створено цільну постійну керамологічну експозицію, у якій органічно поєднано і кераміку різних регіонів, і гончарні інструменти й пристрої, і фотографії, що ілюструють весь процес гончарного виробництва з моменту здобуття глини традиційними способами й до потрапляння виробів на виставки чи ярмарок тощо.

Отже, музейні керамологічні експозиції почали створюватися з часу заснування музеїв. В історії їх розвитку виділяється кілька ключових етапів. Спочатку хаотично виставляли всі вироби, які були на-

явні в колекціях. З поповненням фондів основним критерієм добору для експозиції стали зовнішні показники предмета — краса й цілісність форми. З приходом радянської влади керамологічні експозиції стали ідеологічними — вони будувалися так, щоб прославити існуючу владу й показати лише позитив нового життя. Усі створювані експозиції будувалися за одним принципом і були подібними одна до одної. У 1960-х рр. з'явився новий тип музеїв — музеї-скансени. На їх території переносилися садиби гончарів, у яких відтворювали умови життя, побуту й праці гончарських родин. В експозиції головне місце посів простий посуд, з'явилися гончарні інструменти й пристрої тощо. Продовженням абстрактних садиб гончарів стали меморіальні музеї-садиби гончарів і їх родин, які почали засновувати в Україні наприкінці 1980-х років. У цих музеях кераміці й оформленню робочого місця майстра відводиться головна роль. Доповнюється така експозиція особистими речами майстра і членів його родини. Обов'язковим елементом є наявність робочого місця гончаря, гончарних інструментів і пристроїв, горна. Нині, коли працюють спеціалізовані керамологічні установи, активно проводяться пошуки нових способів створення керамологічних експозицій.

1. *Бутник-Сіверський Б.С.* Українське радянське народне мистецтво / Б.С. Бутник-Сіверський. — Київ : Наукова думка, 1966. — 225 с.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. — Київ ; Ірпінь : Перун, 2004. — 1440 с.
3. *Гайда Л.О.* Історичні аспекти науково-просвітницької діяльності Дніпропетровського історичного музею ім. Д.І. Яворницького / Л.О. Гайда, Н.І. Капустіна // Музей і відвідувач: методичні розробки, сценарії, концепції. — Дніпропетровськ : видання Дніпропетровського історичного музею ім. Д.І. Яворницького, 2005. — С. 4—26.
4. *Гонтар Т.* З історії Наукового товариства імені Шевченка / Таїсія Гонтар // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 1992. — Т. CCXXIII: Праці секції етнографії та фольклористики / ред. Р. Кирчів, О. Купчинський. — С. 415—427.
5. *Маньковська Р.* З історії музейної справи України: принципи експозиційного показу музейних збірок в 20-ті рр. XX ст. / Руслана Маньковська // Краєзнавство. — 1999. — № 1—4. — С. 128—133.
6. Матеріали про історико-культурну спадщину в музеях України / В.О. Горбик, О.П. Дорошко, С.І. Кот // Історико-культурна спадщина України: проблеми дослідження та збереження — Київ : Інститут історії України, 1998. — С. 120—135.
7. *Пошивайло І.* Різдво національних традицій / Ігор Пошивайло // Народне мистецтво. — 2006. — № 1—2. — С. 8—9.
8. *Пошивайло О.* Музейний ландшафт гончарської України / Олесь Пошивайло // Український керамологічний журнал. — 2003. — № 2—4. — С. 5—24.
9. *Скрипник Г.А.* Етнографічні музеї України. Становлення і розвиток / Ганна Скрипник. — Київ : Наукова думка, 1989. — 304 с. : іл.
10. *Скрипник Г.А.* З історії етнографічних експозицій музеїв України / Г.А. Скрипник // Народна творчість та етнографія. — 1979. — № 4. — С. 87—92.
11. *Федорова Л.Д.* До історії національних форм музейництва в Україні: Київський художньо-промисловий і науковий музей / Лариса Федорова // Сумська старовина. — 2011. — № XXXIII—XXXIV. — С. 53—70.
12. *Маньковська Р.* Внесок академіка НАН України П.Т. Тронька в теорію і практику музейної справи України / Руслана Маньковська. — Електронний ресурс. Режим доступу: http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/12438.

Oksana Lykova

THE CERAMOLOGICAL EXPOSITION AS A SOURCE OF UKRAINIAN CULTURAL CERAMOLOGY

The main stages of formation of Ukrainian ceramological exposition in museums are outlined. Attention is focused on the materials, which are valuable sources for Ukrainian cultural ceramology.

Keywords: Ukrainian ceramology, exposition, the history of formation, source, museum.

Оксана Лыкова

КЕРАМОЛОГИЧЕСКАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ КАК ИСТОЧНИК УКРАИНСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ КЕРАМОЛОГИИ

Обозначены основные этапы формирования украинской керамологической экспозиции в музеях. Акцентируется внимание на материалах, которые являются ценными источниками для украинской культурной керамологии.

Ключевые слова: украинская керамология, экспозиция, история формирования, источник, музей.



Лариса ГАВРИШ

ЗБУТ ГЛИНЯНИХ ВИРОБІВ ГОНЧАРІВ ХАРКІВСЬКОЇ ГУБЕРНІЇ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XIX ст. (СПОСОБИ Й ФОРМИ ПРОДАЖУ, ЦІНИ, АРЕАЛИ ПОШИРЕННЯ)

Узагальнено інформацію про способи (оптовий і роздрібний) та форми (роздрібний продаж чи обмін самим гончарем, оптовий збут посередникам) продажу глиняного посуду гончарів Харківської губернії в другій половині XIX ст.; окреслено ареали збуту; зазначено оптові та роздрібні ціни на товар.

Ключові слова: глиняний посуд, гончарі, Харківська губернія, збут, оптовий спосіб, роздрібний спосіб, обмін, ярмарки, скупники, чумаки.

Гончарний промисел у Харківській губернії другої половини XIX ст. був одним із наймасовіших в Україні за масштабністю та по кількості населення, зайнятого в ньому. Значна кількість майстрів була зосереджена в Ізюмському, Старобільському, Охтирському, Валківському, Лебединському повітах.

Метою пропонованої студії є узагальнення розрізненої інформації про основні способи та форми збуту глиняного посуду, що становить одну із важливих складових загального стану гончарного промислу Харківської губернії в окреслений період.

Продаж глиняних виробів гончарів Харківської губернії у другій половині XIX ст. потрапляв у поле зору дослідників епізодично. Зазвичай, при загальній інформації про стан кустарного промислу в регіоні чи окремому осередку, подавали матеріали (різного ступеня наповнення) про збут їх продукції. Такими є публікації результатів земських статистичних обстежень, виконаних Левом Соколовським [6], Олександром Твердохлібовим [9], Нілом Савицьким [4]. На сьогодні найбільш повну інформацію про досліджуване питання подано в монографії керамолога Людмили Меткої «Гончарство Слобідської України у другій половині XIX — першій половині XX століття», де йому присвячено окремий підрозділ «Асортимент і збут глиняних виробів» [3].

Збут продукції гончарів Харківської губернії в другій половині XIX ст. не був явищем сталим, оскільки перебував у прямій залежності від змін у самому кустарному промислі, який, у свою чергу, напряму залежав від загальнодержавних економічних та соціальних тенденцій. Способи й форми продажу, як складові цього процесу, теж були в динаміці.

Коли кількість майстрів у межах певного осередку була невеликою й конкуренція не заважала успішній реалізації товару, проходив роздрібний спосіб збуту глиняних виробів самим виробником. Посуд продавали вдома або возили в найближчі села, на ярмарки та базари. Продажем займалися самі майстри, часом залучаючи інших членів родини (зазвичай, дружину або дітей-підлітків). Перед транспортуванням глиняні вироби навантажували на вози, попередньо перекладаючи їх соломою чи сіном, щільно вкладаючи один в один.

Зрідка з метою збуту власних виробів кустарі здійснювали поїздки на великі відстані. Зафіксовано, що в 1850-х рр. деякі гончарі Куп'янського повіту самостійно возили продавати свої вироби на Південь. Лев Соколовський писав про гончаря Фе-

дора Лихацького, який 1854 р. з глиняним товаром добирався до Севастополя, Ростова-на-Дону, Таганрога [6, с. 55].

При роздрібному способі збуту глиняний посуд продавався поштучно. Ціна на окремий вид товару не була фіксованою, на неї мав вплив цілий ряд чинників: вартість сировини й дров, стан доріг, сезонність, урожайність, купівельна спроможність споживачів та інше.

Про роздрібні ціни на окремі види глиняного посуду в деяких гончарних осередках Харківської губернії на кінець XIX ст. можна дізнатися з таблиці 1 [3, с. 130—131].

Таблиця 1

Ціни на окремі види глиняного посуду в таких гончарних осередках Харківської губернії, як Охтирка, Котельва та Боромля на кінець XIX ст.

Осередок	Вид глиняного посуду (місцеві назви)	Ціна
Охтирка	Горща	1 коп.
	Золінник	10 коп.
	Підворотень	5—7 коп.
	Підворотня	4—5 коп.
	Укладач	2 коп.
	Миска	2—7 коп.
	Тарілка	4 коп.
	Кухлик	5—6 коп.
	Покришка	1 коп.
	Кувшин	15—20 коп.
	Кофейник	10 коп.
	Кубушка	15—30 коп.
	Ринка	10—20 коп.
	Бочонок	15—20 коп.
	Куришка	4—5 коп.
	Чайник	10 коп.
	Рукомийник	10 коп.
	Дво-, три- відерна макітра	75 коп. — 1 руб.
Котельва	Кубушки (підворотнева, плоскунова)	15 коп.
	Горщики шести розмірів	2—15 коп.
	Банка золільникова	20 коп.
	Банка підворотнева	12 коп.
	Банка плоскунова	8 коп.
	Кухоль	3 коп.
	Квітники трьох розмірів	4—10 коп.
	Макітри шести розмірів	4—30 коп.
	Носатка	10 коп.
	Бочонки	8—15 коп.
	Рукомийники	10 коп.

Продовження таблиці 1

Осередок	Вид глиняного посуду (місцеві назви)	Ціна
	Глечики двох розмірів	8—10 коп.
	Чарка	2 коп.
	Сливочник	3 коп.
	Жаровні трьох розмірів	5—12 коп.
	Єднорала	10 коп.
	Підсвічники	4—5 коп.
	Куришки	3 коп.
	Каганці	3 коп.
	Підставки для квітів	3 коп.
	Форми для печива	5—30 коп.
	Маслянички	3 коп.
Боромля	Золільник	5 коп.
	Підворотень	3 коп.
	Укладач	2 коп.
	Покришка	2 коп.

Різницю в ціні на один і той же вид посуду в різних осередках, на думку керамолога Людмили Меткої, може пояснити «віддаленість осередку від глинища, а також те, чи гончарі самі добували глину, чи купували її, оскільки... боромлянські майстри копали глину поряд із селом, охтирські брали її переважно за 5—7 км від міста, а Котелевські купували привізну» [3, с. 131].

1887 р. Харківським Губернським Статистичним Комітетом було проведено обстеження кустарних промислів губернії й були отримані дані про кількість гончарів по осередках, ареали збуту їх продукції (в розповсюджених по волосних правліннях анкетних бланках була спеціальна графа «Головні місця збуту») [4, с. 252—264].

Твердити про повноту зазначеного матеріалу не можна, оскільки Ніл Савицький, автор статті про результати обстеження кустарних промислів губернії, зауважував, що керівництво деяких повітів формально поставилось до виконання завдання й тому або взагалі не подало інформацію (223 із всього 263 повітів губернії), або дані були неповними. Наприклад, зазначено, що гончарі з Боромлі збували свій посуд в межах Охтирського повіту, тоді як за результатами обстеження Олександра Твердохліба ареал поширення був значно ширшим і охоплював також сусідні повіти: «Самі гончарі, крім роздрібного продажу будинку, в Боромлі, возять її в Білку, Жигайлівці, Тростянець, Лебедин, Історонь, Сироватко, Славгород, Краснопілля та інші сусідні села і хутори» (тут і далі переклад наш. — *Прим. ред.*) [9, с. 49].

Проаналізувавши узагальнені матеріали таблиці 2, можна зробити висновки, що найчастіше гончарі Харківської губернії на кінець 1880-х рр. самостійно продавали вироби на місцевих торгах та вдома, возили в межах своєї губернії, рідше — в сусідні Полтавську, Катеринославську, Воронезьку, Область Війська Донського.

Одним із основних місць збуту гончарної продукції в другій половині XIX ст. були ярмарки. Станом на 1854 р. в Харківській губернії їх налічувалося 425 [7, с. 82]. Майже через півстоліття (на 1899 р.) їх кількість зросла до 836, ярмаркували 1732 дні в 276 населених пунктах [1, арк. 37]. Тільки в самому Харкові протягом року було п'ять великих торгів, що тривали 81 день. Як зазначав Микола Сумцов: «Мало не в усіх селах бувають ярмарки, здебільшого в храмові свята, в маленьких селах по одній в році, у великих 2, 3 або 4 ярмарки на рік,

Таблиця 2

**Результати обстеження кустарних промислів (по осередках)
Харківським Губернським Статистичним Комітетом, 1887 р.**

Повіт	Населений пункт	Кількість гончарів	Продукція	Місця збуту
Валківський	Люботин	10 сімей	Різний посуд	Люботин, Харківський повіт (Деркачі, Пересічне, Ольшани)
	Нова Водолага	30 гончарів	—	Харків, південні губернії
	Перекоп Огульці Нове Княже	—	—	Для задоволення місцевих потреб
Богодухівський	Гутенківка, Кобилівка, Станичне	20	Простий посуд	Місцевий збут, найближчі села
Охтирський	Боромля	40	Простий посуд	Охтирський повіт
	Котельва	30	—	Полтавська, Катеринославська губернії
Лебединський	Межиріч	110	Простий посуд	Лебединський повіт
	Пригородок Кам'яний	8	—	Лебедин
Сумський	Стецьківка	7	—	Суми, приїжджим перекупникам
Куп'янський	Гороховатка Гаврилівка	2 8	—	У межах повіту
Ізюмський	Попівка	20	Полив'яний посуд	Область Війська Донського
	Піски Гончарівка Гнадівка	17 20 8	—	Південні губернії, побережжя Азовського моря
	Богородичне Донецьке	1 3	— —	Ізюм, Слав'янськ, сільські ярмарки
	Миколаївка Рай-Олександрівка Райгородок	22 4 3	—	Південні губернії, місцеві торги (продаж та обмін)
	Ямпіль	25	—	Попівка, Ростов-на-Дону, Таганрог
Старобільський	Брусівка Василівка	8 13	Простий посуд	Місцеві торги, Область Війська Донського

у малому вигляді одноденні, у великому масштабі двох і триденні» [8, с. 41]. На Слобожанщині ж загалом можна виокремити 10 головних ярмарок, почерговий час проведення яких утворював круг. «Були такі крамарі, що поспівали на усі 10 ярмарків, а це на рік давало 2405 верств», — зазначав Микола Сумцов [7, с. 79].

Ярмарки, як правило, обумовлювали графік роботи гончарів, оскільки останні намагалися до їх початку закінчити виготовлення посуду. Ярмарки та базари деякою мірою впливали на асортимент продукції. Микола Сумцов саме ярмарковими потребами пояснював наявність оберегового зображення хреста, нанесеного технікою ритування, на глечиках з Межирічі й Боромлі: «Звичай писати хрестики на глечиках обумовлений базарним попитом. Такі глечики охоче розкуповуються бабами, які в хрестику вбачають талісман від псування молока відьмами» [8, с. 38]. Конкуренцію на ярмарках місцевим майстрам часто створювали кустарі з інших осередків (наприклад, в Охтирку возили посуд з Котельви й Опішного). Тому, щоб її послабити й розширити власний асортимент, місцеві майстри часто скуповували привозний товар. Потім весь посуд розвозили по навколишніх торгах. Для зручності, щоб постійно не перевозити непроданий посуд з базарів додому, гончарі орендували приміщення для облаштування складів. Наприклад, в Охтирці купецька вдова Марія Леонтіївна Лебединська брала за найм сараю по 1 крб. з кожного майстра [9, с. 15], в Котельві ці ж послуги коштували від 1 крб. до 5 крб. [9, с. 38].

Паралельно з роздрібним продажем глиняних виробів на Харківщині в другій половині XIX ст. було зафіксовано форму збуту глиняного посуду — *«на відсип»*, тобто обмін на зерно, овочі чи інші продукти харчування, пряжу (в Куземені [9, с. 51]). Лев Соколовський зауважував, що «обмину изделий на хлеб гончарный промысел обязан был своим процветанием» [6, с. 56]. Розрахунок при обміні традиційно відбувався наступним чином: зерна давали стільки, скільки ввійде в посудину. Такою формою збуту користувалися не тільки самі гончарі, а й перекупники. Найзручнішим часом для обміну було закінчення жнив (коли комори були повні зерна, й можна було зробити певні прогнози відносно лишків), й період релігійних постів перед Різдвом та Великоднем (у цей час була необхідність придбати перед великими християнськими святами новий посуд). Обмін був значно вигіднішим для виробника порівняно зі звичайним продажем.

Та вже в останній чверті XIX ст. така форма збуту в різних гончарних осередках Харківської губернії мала різне метрологічне значення. У Куп'янському повіті на початку 1880-х рр. обмінювали тільки полив'яний посуд на таких умовах: в одну посудину насипали зерно, а іншу, таку саму, давали додатково [6, с. 56]. У Котельві в цей період не давали при обміні й четвертої частини вартості посуду. На кінець XIX ст. урожайність зернових знизилася, ціни на продукти харчування підвищилися, й обмін посуду як одна з форм його збуту майже повністю зник.

На кінець XIX ст. зі збільшенням кількості гончарів й посиленням конкуренції між ними, значним розширенням ареалів збуту роздрібний продаж виробів самими майстрами десь за межами населеного пункту став нетиповим, роль посередників між гончарем і споживачем взяли на себе скупники. Переважаючим став оптовий спосіб збуту, при якому основною одиницею розрахунку була гончарська сотня. Якщо до її складу входило 100 окремих предметів, вона називалася «рядовою», «простою», якщо ж більше 100 — «сотня з укладом» [2, с. 92]. Склад простої сотні посуду в різних осередках відрізнявся. Наприклад, до валківської простої сотні входили: 20 золільників, 20 підворотнів, 20 плоскунів, 20 укладачів, 10 мисок, 10 покришок [9, с. 50]. У Боромлі просту сотню складали 30 золільників, 30 підворотнів, 30 укладачів, 10 покришок [9, с. 49].

Скупники за сотню простого посуду платили гончареві 2,5—3 крб. (взимку — 1 крб. 20 к.), полив'яного — 6—8,5 крб. [6, с. 55; 9, с. 7, 26]. Посуд перевозили на свої склади й потім продавали на місцевих базарах та ярмарках, але вже за більшу ціну: простий по 5 крб., полив'яний — 12—14 руб. У перекупника можна було знайти потрібний товар у будь-яку пору року, тоді як у гончаря він був не завжди. Дослідник гончарства Куп'янського повіту Лев Соколовський зафіксував імена основних посередників, які працювали в осередку й торгували глиняним посудом: «Леонтій Безмен (з 1862 р.), солдат Іван Дурманчук, а з 1882 року и Китнюх» [6, с. 55]. В Охтирці скупництвом глиняного посуду займалися: «Горішний, Наум Гонка і Костенко» [9, с. 15]. «З Боромлян відомі: Ф. Коваленко з дружи-

ною, Мойсей Іванченко, Іван Сахно, Василь Проценко, Матвій Біленко, Дмитро Кутась, Василь Василенко, Петро Коваленко (Шабр) і Гаврило Башлай» [9, с. 49]. У Богодухові, де гончарством не займалися, постійними скупниками товару, привезеного з Валок, Опішні, Котельви, Охтирки, Станичного були «Лука Тимченко з братом, Павло Вінницький, солдат Гавриленко» [9, с. 50].

Якщо перекупники робили замовлення на виготовлення посуду, то вони давали завдаток, який іноді становив половину вартості всього товару.

Головними ареалами збуту глиняного посуду для перекупників традиційно були Харківська губернія, сусідні Полтавська, Курська, Область Війська Донського, Південь. Наприклад, охтирські скупники возили товар в Лебедин, Богодухів, Суми, Краснопілля, Писарівку, Лохвицю, Сорочинці, Ромни, Гайворон, Полтаву, Харків. Посуд скупники у віддалені райони доставляли різними способами: волами чи кіньми, залізницею, по воді (із Ізюмського повіту Сіверським Дінцем [10, с. 35]).

Розповсюдженим було явище, коли скупники, що проживали в населених пунктах, де гончарство не набуло поширення, або майстрів було мало, їздили в певні осередки й привозили звідти товар для подальшого перепродажу вдома. Наприклад, Олександр Твердохлібов зазначав, що в Куземені гончарі й два скупники возами купують посуд більських майстрів, а потім перепродують чи обмінюють вдома та найближчих хуторах [9, с. 51].

Скупники в гончарному промислі відігравали неоднозначну роль. З одного боку, вони полегшували гончарям процес збуту глиняного посуду, надавали кредити. З іншого — диктували свої умови й ціни, користуючись безвихідним положенням майстрів, отримували великі прибутки.

Подаючи інформацію про оптовий спосіб збуту глиняного посуду, варто також звернути увагу на таку його форму, як продаж чумакам. Саме чумаки, як посередники між виробником і споживачем, скупники глиняного посуду, займали важливе місце в системі збуту виробів гончарів Харківської губернії. Наприклад, в Котельві чумаки в останній чверті XIX ст. залишалися основними скупниками глиняного посуду місцевих майстрів. Вони, орієнтуючись на заплановані поїздки, укладали з гончарями договори (*«ряди»*). Основними були замовлення до релігійних свят: Великодня (посуд везли в Таганрог і Ростов-на-Дону), Іллі (Таганрог), Спаса (Ростов-на-Дону). Полив'яний посуд з Котельви, окрім названих міст, везли в Нікополь, Маріуполь, Кам'янку, Мар'їнське, Токмач. Особливо вигідними для чумаків були зимові ряди, коли майстри віддавали товар дешевше внаслідок зменшення попиту й постійної потреби в грошах. Для самих гончарів мати справу з чумаками було зручніше, бо вони платили за посуд відразу, тоді як звичайні перекупники часто розплачувалися з майстрами вже після того, як продадуть весь товар.

Перед початком роботи майстри брали завдаток, який зазвичай сягав половини від вартості замовлення. Сотню посуду на місці купували за 1 крб. 70 к. — 4 крб. 50 к., на Дону її вартість уже становила 7—15 крб. [9, с. 37]. При купівлі товару котелевські чумаки користувалися своєрідною одиницею лічби — «чумацькою сотнею», яка відрізнялася від звичайної кількістю виробів і асортиментом.

Проста сотня [3, с. 134]	Чумацька сотня» [3, с. 139]
Золільник 20 шт.	Золільник 20 шт.
Укладач 20 шт.	Підворотень 20 шт.
Підворотень 20 шт.	Плоскун 20 шт.
Плоскун 20 шт.	Стовбун 20 шт.
Махітка 20 шт.	Горща підворотневе 20 шт.
Всього 100 штук.	Махітка 20 шт.
	Всього 120 штук.

«Також до «чумацької сотні» додавали миски й покришки, які за розмірами підходили до горщиків.

Посуд котелевських гончарів чумаки возили зазвичай в Ростов-на-Дону, Таганрог, Область Війська Донського, на Придніпров'я й Південь; охтирських — в Область Війська Донського, на Катеринославщину й Таврію [9, с. 34—36, 15].

Якщо в часи розквіту чумацького промислу характерними для нього вантажами були зерно, кам'яне вугілля, будівельні матеріали, то з розвитком залізничного транспорту доступними для перевезень залишилися в основному вироби місцевих промислів, зокрема гончарного. «Чумацтво, писав Віктор Василенко, — продовжує своє існування пліч-о-пліч з місцевою кустарною промисловістю і, можна сказати, завдяки останній» [5, с. 129]. Власне, широке розповсюдження в Харківській губернії гончарства й дало можливість протриматися місцевому чумацтву майже до кінця XIX століття.

Отже, підсумовуючи викладений матеріал про збут глиняного посуду гончарів Харківської губернії у другій половині XIX ст., можна зробити наступні висновки. Невелика кількість майстрів в окремому осередку сприяла роздрібному способу продажу глиняних виробів самими майстрами. Вони реалізовували свої вироби вдома, на базарах і ярмарках. Окрім продажу за гроші паралельно була така форма роздрібного способу збуту як обмін посуду на продукти харчування, «на відсип». Збільшення кількості гончарів сприяло зростанню обсягів продукції й посиленню конкуренції. Відповідно, більшого поширення набував оптовий спосіб збуту, переважно за участі посередників. У ролі посередників виступали скупники й чумаки. Ареалами збуту для виробів слобожанських гончарів були, окрім Харківської губернії, сусідні Полтавська, Катеринославська, Воронезька, Область Війська Донського, Південь та Крим. Вибір території для експорту залежав від географічного розташування гончарного осередку, стану шляхів сполучення, урожайності й конкурентної спроможності місцевих майстрів.

1. Національний архів українського гончарства Національного Музею-заповідника українського гончарства в Опішному. — Ф. 1. — Оп. 3. — Од. зб. 200. — Арк. 37—39 (Ярмарки в Харьковской губернии // Харьковский календарь на 1899 год. — Харьков : Типография Губернского правления, 1899. — С. 182—187).
2. *Зарецкий И.А.* Гончарный промысел в полтавской губернии / Иван Зарецкий. — Полтава : Типо-литография Л. Фришберга, 1894. — 3 нен., II, 126, XXXIII, VI, II с.
3. *Метка Л.* Гончарство Слобідської України у другій половині XIX — першій половині XX століття / Людмила Метка. — Полтава : АСМІ, 2011. — 240 с.
4. *Савицкий Н.* Кустарные промыслы в Харьковской губернии (К географии местных кустарных производств) / Нил Савицкий // Харьковский сборник. Литературно-научное приложение к «Харьковскому календарю» на 1888 г. / под ред. В.И. Касперова ; предисловие В.С. Романовского. — Харьков : САГА, 2010. — 38, VI, 266, X, 288, 2 с. — (Репринтное издание. — Харьков : Типография губернского правления, 1888. — С. 249—266).
5. *Слабєєв І.С.* З історії первісного нагромадження капіталу на Україні (чумацький промисел і його роль у соціально-економічному розвитку України XVIII — першій половині XIX ст.) / Іван Слабєєв. — Київ : Наукова думка, 1964. — 138 с.
6. *Соколовський Л.* Гончары в Купянском уезде в 1880 году / Лев Соколовский // Труды комиссии по исследованию кустарных промыслов Харьковской губернии. — Харьков : Типография Губернского правления, 1883. — Вып. II. — С. 33—57.
7. *Сумцов М.Ф.* Слобожане. Історико-етнографічна розвідка / Микола Сумцов. — Харків : Союз, 1918. — 240 с. : іл.
8. *Сумцов Н.Ф.* Очерки народного быта (Из этнографической экскурсии 1901 года по Ахтырскому уезду Харьковской губернии) / Николай Сумцов. — Харьков : Печатное Дело, 1902. — 57 с.
9. *Твердохлебов А.Д.* Гончарный промысел в Ахтырском уезде в 1881 году / Александр Твердохлебов // Труды комиссии по исследованию кустарных промыслов Харьковской губернии. — Харьков : Типография Губернского правления, 1885. — Вып. III. — С. 1—52.
10. *Шпорт Г.М.* Біографія ремесла: гончарство і лозоплетіння — історія та сьогодення (на матеріалах Етнографічної виставки) / Г. Шпорт // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія: Історія / Харків. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна. — Харків : Вид-во ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2011. — № 965. — Вип. 43. — С. 31—40.

Larysa Gavrysh

THE SALE OF CERAMICAL WARES OF THE POTTERS FROM KHARKIV PROVINCE IN THE SECOND HALF OF THE XIX c. (WAYS AND FORMS OF SALE, PRICES, AREAS OF SPREADING)

This paper summarizes information on how (wholesale and retail) and shape (retail sale or exchange by the potter, wholesale sales intermediaries) selling pottery potters Kharkov province in the second half of the nineteenth century; outlines the areas of marketing; set wholesale and retail prices for goods.

Keywords: ceramics, potters, Kharkiv province, sale, wholesale way, the retail way, exchange, fairs, buyers, chumaks.

Ларыса Гаврыш

СБЫТ ГЛИНЯНЫХ ИЗДЕЛИЙ ГОНЧАРОВ ХАРЬКОВСКОЙ ГУБЕРНИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX в. (СПОСОБЫ И ФОРМЫ ПРОДАЖИ, ЦЕНЫ, АРЕАЛЫ РАСПРОСТРАНЕНИЯ)

Обобщена информация о способах (оптовый и розничный) и формах (розничная продажа или обмен самим гончаром, оптовый сбыт посредникам) продажи глиняной посуды гончаров Харьковской губернии во второй половине XIX в.; очерчены ареалы сбыта; указано оптовые и розничные цены на товар.

Ключевые слова: глиняная посуда, гончары, Харьковская губерния, сбыт, оптовый способ, розничный способ, обмен, ярмарки, скупщики, чумаки.



Ілона ТКАЧУК

КОГНІТИВНИЙ МАТРИЧНО-ФРАКТАЛЬНИЙ МЕТОД ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОЦЕСУ СПРИЙНЯТТЯ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ

Репрезентується когнітивний матрично-фрактальний метод дослідження процесу сприйняття творів живопису. Розглянуто комплекс чинників, що впливають на цей процес, а також підходи окремих дисциплін при дослідженні цього явища. Твір пропоновано розглядати як відкриту інтерпретативну матрицю при неоднакових рівнях сприйняття різними категоріями реципієнтів. Представляється оригінальний метод дослідження процесу сприйняття твору живопису, який би дав змогу поєднати в багатопластових матрицях митця і сприймача твору різні висновки окремих дисциплін та оцінки експертів.

Ключові слова: сприйняття твору, метод дослідження, когнітивний, матриця, фрактал, естетична реакція.

Проблема співвідношення мистецтва і дійсності є фундаментальною для розуміння природи і специфіки художньої виразності, оскільки навколишній світ виступає важливим образним джерелом мистецтва. Разом з тим, художній образ не може бути представлений як зліпок або копія з реальності: процес смислотворення в мистецтві надзвичайно складний, ледь помітні «рекомбінації» твору здатні різко змінювати його символіку. Елементарна трансформація композиції, перелаштування ритму, переміщення контрастів змінюють знайомий об'єкт до непізнаваності.

Доречним постає питання про зміст естетичного об'єкта, а, точніше, про сенс тієї реальності, яка створюється художником. Живопис формує реальність як щось дійсно існуюче, нехай і виключно у свідомості глядача. Тому замислюємось: «Що це за реальність, наскільки вона дійсно «реальна», і що собою представляє світ, створений художником?»

В контексті так поставленого запитання твір можна розглядати як *відкриту інтерпретативну багатопластову матрицю*, і кожен, хто дивиться на полотно, спирається на свій індивідуальний досвід і, внаслідок цього, з простого глядача перетворюється на співавтора.

Необхідно зауважити, що при першому наближенні вказані матриці представляють собою в певний спосіб впорядковані індивідуальні комплекси світоглядних уявлень, понять, принципів, ментальності, освіти та підготовленості до творчості і сприйняття її, умов подачі твору тощо.

Таким чином, кожна відповідь представляє лише відносну вартість, будь-яке конкретне твердження тут є релятивним стосовно множинності інших суджень. Релятивізм самим своїм фактом встановлює певні гносеологічні та онтологічні обмеження процесу аналізу змістової сторони живопису, перетворює будь-яке аналітичне твердження у просту суб'єктивну думку. Але, попри все, в рамках аналізу можуть бути виявлені феномени, відомі будь-якому суб'єктивному досвіду, і такі феномени спроможні задавати вектори для подальших суб'єктивних інтерпретацій. І якщо самі інтерпретації при цьому будуть зберігати безумовно релятивний характер, то вже феномени, які задають напрямок переосмисленню, можна розуміти як певні *універсалії*, які виконують функції, тотожні функції об'єктивної реальності як критерію визначення цінності природничо-наукового знання.

Наша свідомість постійно маніпулює образами, які є набутком минулого, тобто вона регулярно занурюєть-

ся у царину того, що ми називаємо «спогадом». Але як здійснюються спогади? Ми відтворюємо речі, що втілюють в собі — безпосередньо чи символічно — усі найсуттєвіші риси згадуваної події. У процесі такого відтворення явно виступає ефект нерівномірного освітлення: чим більш важливою є та чи інша конкретна «деталь» згадуваної події, тим більш яскраво вона постає перед нашим внутрішнім зором. А все несуттєве, другорядне відходить у тінь, втрачає яскравість, прагне злитися з безпредметним, темним тлом. Зрозуміло, в цьому випадку йдеться не про відтворення якогось конкретного спогаду, а про феноменологічну реконструкцію події згадування як ідеї — згадування як одного з універсальних станів людської свідомості. При тому сам спогад у цій ситуації фіксується гранично пасивно: подія згадування тут виявляє себе як стан, — як певний режим, в якому діє людське сприйняття.

Будь-яке мистецтво є включеним у соціокультурний, економічний контекст. Багато хто у баченні своєму перебуває у XIX столітті в процесі прочитання живопису. Інші живуть XXI, тож їхні естетичні відповідники ніяк не збігатимуться. Це є важливою рисою нашого часу, адже ми повинні враховувати культурне нашарування, яке художник-абстракціоніст Тіберій Сільваші порівнює зі своєрідним пластовим пирогом. Звичайно, є різні рівні взаємодії з мистецтвом. Можна просто сприймати його як частину «світського» проведення часу. Та, все ж, аби якось серйозніше включитися в цей непростий процес, треба бути підготовленим. У класичному варіанті глядач споживає, зчитує витвір мистецтва. В об'єктах Тіберія Сільваші наявні всі фізичні ознаки класичного живопису: підрамники, полотно, фарби, але йдеться не про репрезентацію речей з навколишнього світу, це радше є спогляданням за життям ідей, коливанням модуляцій змістів, їх комбінаторики, дешифровки знаків. Сьогодні механізми взаємодії твору, глядача, мистецтва і соціуму інші. Митець говорить про те, що є епохи з чітко заданою системою, яка відповідає на всі запитання, а є епохи, коли ці запитання лише постають і виникає межа мистецтва, яка починає розсуватись і залишається без відповідей. Необхідним є вироблення критеріїв. Ця несинхронність варта уваги, оскільки потрібно з'ясувати, чому художник працює цілком в іншій парадигмі, ніж та людина, якій скерований той месидж. Така неузгодженість питань-відповідей, з одного боку, надзвичайно цікава, бо є важливим для аналізу епохи, психологічного портрета етносу, з іншого — привносить певні труднощі.

Судження про твір мистецтва можуть кардинально різнитися залежно від природних особливостей, від виховання і середовища перебування особи — від історичних, національних та соціальних умов. Але подібні умови все ж є загальними для великих (хоча і обмежених) груп людей, і тоді в кожній такій групі виробляються *досить загальні критерії (матриця певної культури)* і, насамперед, доволі суб'єктивне розуміння того, що саме може викликати судження «це прекрасно». Таке художнє відчуття і безпосередня реакція на твір багатьом (як художникам, так і тим, хто його сприймає), може здатися, дає все, що потрібно для його сприйняття та взагалі всього, що може стосуватися мистецтва. Однак, з такими оцінками творів також пов'язані й інші види інтелектуальної творчої активності, які відносяться до категорії гуманітарних наук і представляють значною мірою самостійні сфери знання.

Класичне розуміння істини як мети пізнання передбачає отримання таких знань, які будуть відповідати речам і їх зв'язкам. Еталоном істини виступає об'єктивність, тобто незалежність від людської свідомості. Завдання такого пізнання істини — отримання людиною інструментарію для розширення своїх можливостей. Важливим засобом наукового пізнання є техніка.

Пізнавальна сутність мистецтва досліджується в рамках багатьох наукових дисциплін — теорії пізнання, естетики, культурології, мистецтвознавства. Художнє пізнання є одним із аспектів універсальної пізнавальної діяльності людини і володіє тими самими інструментами, що й інші його форми, насамперед наукове. Теорія науки розробляє загальні методи пізнання, які активно переносяться в область мистецтвознавства, серед них ефективним є моделювання. У цьому випадку твір мистецтва потрібно розуміти як особливу модель, і тоді стає можливим використання для аналізу художньої творчості всього арсеналу засобів, накопиченого в науковому моделюванні.

У контексті пізнання мистецтво аналізується в теоретичних працях і самих майстрів художньої творчості. Митець вивчив цей світ різноманітності і, як можна припустити, непомітно знайшов свій шлях у ньому. Його вміння адаптуватися внесло порядок у швидкоплинний потік образів і досвіду. Ці навики

орієнтуватися в природі та житті, цю сукупність розгалуження і поширення Пауль Клее порівнює з коренем дерева [18, с. 343].

«Від кореня сік тече до художника, перетікає через нього, сягає ока. Таким чином, художник ототожнюється зі стовбуром дерева. Зворушений силою цього потоку, він формує своє бачення у твір. Так, з повним уявленням про світ, на кшталт крони дерева, розвертається і поширюється в часі та просторі його робота. Ніхто не став би стверджувати, що дерево формує крону по образу й подобі свого кореня. Між верхом і низом не може бути ніякого дзеркального відображення.

Очевидно, здійснення різних функцій у різних елементах повинне творити суттєві розбіжності. Але саме художнику час від часу відмовляють у праві на відхилення від очевидних реалій природи, якого вимагає його мистецтво. Його навіть звинувачують у некомпетентності та навмисному спотворенні. І все ж, займаючи місце стовбура дерева, він робить не що інше, як збирає і передає те, що прибуває до нього з глибин. Він не служить і не править — він передає. Його становище скромне. І краса крони — не його власна. Він — усього лише канал».

Розглядаючи особливості естетичної реакції глядача на візуальні стимули твору мистецтва, потрібно висвітлити класифікацію її теоретичних моделей. Одним із «полів», де можливе творче поєднання психології, філософії та мистецтвознавства, є теоретичне поле естетичної реакції глядача, включене в систему «творець — твір — глядач».

Білоруський психолог Л.С. Виготський [4] звів естетичну реакцію до розрядки напруги емоційного афекту, описав зміни тонусу м'язів і ритму дихання як компонентів естетичної реакції.

Історично склалося кілька груп теорій, що описують особливості виникнення та перебігу естетичної реакції. До першої групи належать *перцептивні* теорії, які розглядають, насамперед, особливості сприйняття естетичних стимулів. Естетична реакція згідно з перцептивними теоріями не є індивідуальною, тому що не належить конкретному глядачеві, а обумовлена властивостями стимулів художнього твору. Тому вона у всіх людей є більш-менш однаковою. До найбільш відомих перцептивних естетичних теорій відносять теорію німецького психолога, фізика і філософа Густава Фехнера [11, с. 67], німецького психолога і філософа Вільгельма Вундта [3].

Перцепція включає як фізичні відчуття (зір, нюх, слух, смак, дотик), так і пізнавальні процеси, залучені до інтерпретації цих почуттів. По суті, це те, як люди приходять до розуміння навколишнього світу через рефлектування на стимули [12].

Едвард Б. Тітченер почав працювати зі сприйняттям в його структурному підході до психології. *Структуралізм* значною мірою мав справу зі спробою применшити частку людської думки (або «свідомість», як Тітченер назвав би) у своїх основних елементах, отримуючи розуміння того, як індивідуум сприймає конкретні подразники [22].

Поточні перспективи перцепції в рамках когнітивної психології зосереджують увагу на конкретних способах, в які людська свідомість інтерпретує стимули від певних значень, і як ці інтерпретації впливають на поведінку. Прикладом того, як сучасні психологи підходять до вивчення перцепції, є дослідження, що проводяться в Центрі Екологічних Досліджень Сприйняття та Дії Університету штату Коннектикут (CESPA). Дослідження в CESPA стосується механізмів, завдяки яким люди сприймають своє фізичне оточення, і як це впливає на їх навігацію у цьому середовищі [23].

Головна ідея естетичного перцептуалізму — переконання у тому, що неможливо визначити природу мистецтва без використання категорії естетичного досвіду. Визначальними рисами мистецтва називають його властивості (якості та цінності), які можуть бути пізнані безпосереднім (специфічно естетичного) сприйняттям. Основною цінністю твору мистецтва призначається його естетична вартість, яка полягає *у здатності провокування (евокації) естетичного переживання (досвіду)*. Це визначається критерієм та мірою цінності твору [1, с. 129].

Видатним та послідовним представником естетичного перцептуалізму в американській філософії мистецтва вважається Монро Бердслі, чия книга «Естетика: проблеми філософії критики» стала не тільки фундаментальним та доступним оглядом з питань філософської естетики, але й джерелом інформації та творчих стимулів [13].

Другу групу складають *когнітивні* теорії естетичної реакції. «Когнітивний» вказує на приналежність до знань, а, точніше, до способів отримання знань людиною і їх збереження у свідомості. Таким чином, когнітивні методи — це методи впливу на те, як люди

отримують і зберігають знання. А якщо ми маємо можливість керувати цими процесами, то практично отримуємо прямий шлях впливати на поведінку людей, адже їх дії залежать від того, що вони вже знають і про що дізнаються у поточній ситуації. Згідно з когнітивними теоріями, естетичний стимул викликає емоційні та афективні реакції порівняння з теоретичними знаннями, здійснює пошук відповідників, висуває гіпотези, концепції та категорії, оцінює твір через відповідність припущенням та знанням. У цій групі слід згадати естетичну теорію Рудольфа Арнхейма, засновану на положеннях гештальт-психології [2, с. 280], теорію Ганса і Суламіфі Крейтлерів [19], Деніела Берлайна, який зробив внесок у створення «експериментальної естетики», запропонувавши біологічно обґрунтовані принципи розуміння естетичних явищ. Розробив «теорію порівняльної мотивації» для аналізу відповідності між потенціалом активації (потенціалом спонукання) і рівнем активації в результаті [14, с. 520], теорії американських психологів Ховарда Гарднера [17] і Коліна Мартіндейла [21, с. 49].

Так, контактуючи з роботами одного з найбільш виразних майстрів живописної пластики, Василя Бажая, занурюєшся у неймовірну глибину фарбових нашарувань, і ті надра насправді можуть несподівано ще більшою мірою відкривати свій діапазон залежно від того, хто перебуває перед ними. Адже для митця непростим є сам процес творення, — з входженням у структуру, відчуттям глибини. Якщо не відчуває таку річ десь на підсвідомості, потребу саме в такому підході, в такому виразі формування своєї ідеї, то не береться за цю справу. Є розуміння того, що на цьому рівні злукавити не можна, бо обманути можна багатьох, але самого себе не обмане відносно до тієї речі, яку творить. Коли є відчуття діалогу між творцем і роботою, усвідомлення «втримування тієї нитки», то вона і не надірветься при контакті з реципієнтом.

Взагалі *когнітивістика* є міждисциплінарним науковим напрямком, що об'єднує теорію пізнання, когнітивну психологію, нейрофізіологію, когнітивну лінгвістику і теорію штучного інтелекту. У когнітивістиці спільно використовуються комп'ютерні моделі, взяті з теорії штучного інтелекту, і експериментальні методи з психології та фізіології вищої нервової діяльності для розробки точних теорій роботи людського мозку.

Ключовим технічним досягненням стали нові методи сканування мозку. Томографія та інші методи вперше дали змогу зазирнути всередину мозку і отримати прямі, а не опосередковані відомості про його роботу. Значущу роль відіграють щораз потужніші комп'ютери.

Когнітивна психологія вивчає когнітивні, тобто пізнавальні процеси людської психіки. Дослідження в цій області зазвичай пов'язані з питаннями пам'яті, уваги, почуттів, подання інформації, логічного мислення, уяви, здатності до прийняття рішень. Когнітивна психологія на сучасному етапі багато в чому ґрунтується на проведенні аналогії між перетворенням інформації в обчислювальному пристрої та пізнавальними процесами у людини. Так були виокремлені структурні складові (блоки) пізнавальних та виконавчих процесів, перш за все пам'яті (Р. Аткінсон) [12, с. 29].

Про первинні форми пам'яті говорить ще Платон, автор першої теорії пам'яті. У його діалогах «Менон» і «Федон» Сократ доводить, що знання абстрактних категорій є пригадуванням того, що ми знали завжди, тільки могли забути, але ні в якому разі не осягнули завдяки досвіду. Так ми отримаємо першу з усіх теорій генетичної пам'яті або пам'яті виду, теорію про вроджені задатки, схильності, про те, що мають на увазі під словом інстинкт. Відкривши ж інший діалог, «Теетет», ми познайомимося з теорією індивідуальної пам'яті, не наслідуваної з покоління в покоління, а вродженої у вузькому сенсі.

Сократ і Теетет намагаються з'ясувати, яким чином виникають хибні уявлення. Істинні і не схильні до спотворень загальні ідеї — це спогади душі про те, що вона знала завжди. Але, крім загальних ідей, є ще й безліч конкретних уявлень, що складаються з образів зовнішнього світу, відчуттів, почуттів і думок. Доля їх мінлива, вона залежить від пам'ятливості і від уміння міркувати, від сприятливого поєднання вродженого і набутого.

Сократ говорить про уявну воскову дощечку, яка є в душі кожного, проте у когось вона є більшою — у когось меншою, в одного з чистішого воску — в іншого з брудного або жорсткішого, а в деяких він м'який. Дощечка у Платона є поетичним образом, але образ надзвичайно наочний. Точність, гнучкість, міцність, багатство пам'яті — все залежить від властивостей дощечки. Вже відомо, що жодна дощечка не схожа на іншу, у кожного своя, і можна сказати, що типи пам'яті та її властивості Платоном сформовані правильно. Але вражаючим є «ейдос» дощечки, сама теорія відбитків

або слідів. Правда, у багатьох мовах є слово «враження» («impression»), чий корінь вельми красномовний і може будь-кого навести на образ дощечки і відбитків на ній. Тим більша заслуга Платона, що він осмислив сліди без етимологічних асоціацій. Теорія його благополучно дожила до наших днів. Варто було біологам розібратися в мозкових структурах, як почалися нескінченні дискусії про сліди. Як вони вкарбовуються, де зберігаються, яким чином відтворюються? Що представляють собою і вони, і віск, і дощечки? [7, с. 171].

Природа мистецтва, безумовно, активно експлуатує такий тип художнього задоволення, який виражає себе в «*радості впізнавання*» (Арістотель). І це не примітивний процес, яким може здатися на перший погляд, — він повною мірою включає механізми пам'яті, асоціативності, зіставлення, судження. Девіда Юма у проблемі пам'яті найбільше цікавили закони асоціацій, на існування яких натякнув Арістотель. І Юм сформулював їх, констатувавши, що якостей, з яких виникають асоціації і за допомогою яких розум переходить від однієї ідеї до іншої, всього три: подібність, збіг за часом або місцем, причина і наслідок [10]. З ідеєю збереження первісної форми співзвучна і думка Томаса Гоббса: *спогад — це ослаблене сприйняття*. Гоббс виводив свою концепцію пам'яті не з чогось потойбічного і містичного, а з галілеєвої механіки. Образ, зафіксований в нашій свідомості, поступово втрачає свою силу і виразність, на зразок того, як послаблюється механічний рух після того, коли усувається причина, що його викликала. [5, с. 12].

Герман Еббінгхауз, посилаючись на закони асоціацій, дав наступне визначення пам'яті: «Якщо будь-які психологічні утворення одного разу заповнювали свідомість одночасно або в близькій послідовності, то потім повернення деяких компонентів колишнього переживання викликає і уявлення про інші, причому немає потреби в тому, щоб були в наявності первісні причини ... Загальну здатність душі до цього і називають пам'яттю » [8, с. 243].

Естетична реакція має відмінності від звичайної реакції людини на візуальні стимули. При естетичному сприйнятті глядач не тільки репродукує отримані образи всередині свідомості, а й активно вносить нові суб'єктивні значення для них і створює візуальні моделі, що представляють комплекс реконструкції первинно сприйнятого об'єкта та його суб'єктивного емоційно-смислового забарвлення й оцінки на основі власного індивідуального життєвого досвіду і знань. Надалі, при згадці чи іншому апелюванні до живописного твору, людина звертається не до оригіналу, а до цієї суб'єктивно-об'єктивної психічної реконструкції оригінального образу і його творчої образної переробки.

Вартою уваги є концепція, що представляє психіку у вигляді пристрою з фіксованою здатністю до перетворення сигналів. Головна роль у ній відводиться внутрішнім когнітивним схемам і активності організму в процесі пізнання. Когнітивна система людини розглядається як система, що має пристрої введення, зберігання та виводу інформації з урахуванням її пропускної здатності. Проте з причин, що згадані групи теорій кожна зокрема не повною мірою окреслюють реальну динамічну інтерактивну взаємодію людини з художнім твором, виникли теорії наступної групи — *інформаційні*, які об'єднали когнітивні та перцептивні. В інформаційних моделях естетичний досвід стали розглядати як сукупність потоків інформації, що обробляється. І її сприйняття нероздільне з індивідуальною пам'яттю, досвідом і знанням. Така інформація здатна впливати на глядача навіть за відсутності повної свідомої уваги з його боку.

Однією з перших інформаційних моделей естетичної реакції на сприйняття людиною предметів мистецтва стала ґрунтована на принципах гештальт психології теорія доктора фізики і філософії Абрахама Моля. Передавану твором інформацію він ділив на семантичну й естетичну [6, с. 201]. Семантична є логічною, пов'язаною з внутрішньою структурою твору. Цей вид інформації піддається точному формулюванню і спонукає глядача до дії. Семантична інформація базована на символах і загальних законах універсальної логіки. Таку інформацію можна передавати по різних каналах сприйняття. Естетична ж інформація викликає певні внутрішні психоемоційні стани. Такий вид інформації, на його думку, найбільш цінний, оскільки саме вона змушує глядача звертатися до твору знову і знову.

Дві найбільш повні інформаційні моделі естетичної реакції були представлені американським нейрофізіологом Аньяном Чаттерджі [15] і німецьким психологом Гельмутом Ледером [20].

Неможливо оминути увагою *інтеграції у твір* реалій дійсності, яким під силу акумулювати особливе духовно-смислове навантаження. Феномен полягає в тому, що цінність творця безпосередньо пов'язана з унікальністю й неповторністю його внутрішнього світу, а

ця самобутність може бути тільки тоді зрозуміла сучасниками, коли художник говорить загальною предметною та інтонаційною мовою даного емпіричного світу.

Аналогію проводить В. Бажай, порівнюючи формулу абстрактного мистецтва з формулою вищої математики. Це коли людина, необізнана в такого порядку математичних обчисленнях, бере відповідну книгу до рук, то, побачивши незнайомі знаки, формули, вона її просто відставить. А надалі буде послуговуватись простими числами, необхідними для повсякденного вжитку. Так і в мистецтві. Є таке, що можна осягнути «одним оком», відчитавши всю інформацію, і не потрібно заглиблюватись далі. Абстрактне мистецтво має іншу похідну. Тут є глибина містифікована — як джерело, у якому хочеш докопатися до суті його. А воно настільки глибоке, що осягнути неможливо.

Кожна робота має свій символ і власну кольорову поліфонію. Спектр залежить від певного емоційного стану. Кожен колір тут має свій глибокий діапазон розуміння і входження. Одна справа, що він проникає через сприйняття сітківкою, але й є ще інший процес, який відбувається поза розумінням і сприйняттям візуальності. Що таке код в абстрактній роботі? Це код, який є в кожному суб'єкті, реципієнті, що підходить до даної роботи. Якщо він готовий до сприйняття, то вона йому відкриється, якщо ж ні, — то просто подивиться на замальовану площину і піде.

Суттєво, що уявлення про джерела та чинники мотивації людських дій безпосередньо залежать від характеру ментальності епохи, її базових уявлень про устрій світу і людини. Тому кожен новий історичний етап в усвідомленні природи людини безпосередньо впливає на художнє тлумачення проблем мотивації.

Будь-яка епоха завжди має свій видимий предметний, чуттєвий образ, що свідчить про певний тип її сприйняття і світовідчуття. Вже це дає змогу зробити висновок, що будь-які життєві ситуації так чи інакше супроводжує матеріально-предметна, чуттєва складова, яка породжує явища звичайного символізму: той чи інший предмет нагадує про певну подію, зберігається в індивідуальній чи колективній пам'яті як символ.

Чудово усвідомлюючи визначальну роль суспільного середовища, соціальних умов, навчання і виховання, видатний генетик Ефроімсон В.П. звертає нашу увагу на «спадкові компоненти», інстинкти та схильності, що дісталися нам крізь сотні мільйонів попередніх років, які можуть бути пригнічені середовищем або, навпаки, виплекані ним, можуть бути скорінені в цілих поколіннях, але спалахнути пізніше і проявитися в наступних. На все те, що закладено в нас не стільки індивідуальним вибором, скільки відбором груповим [9, с. 127].

Отож, слід розглядати соціокультурні смисли мистецтва як форму вираження цінностей культури в художніх образах, з яких починається налагодження конкретних взаємин особистості з культурою та мистецтвом.

На становлення художньо-образної символіки проливає світло теорія *мімезису* (наслідування). В широкому сенсі це — первинний і досить поширений феномен в житті будь-яких високоорганізованих істот — не тільки людини, але і тварин. Повторювані прийоми, через зображення чогось знайомого цілеспрямовано викликати потрібні емоції, поступово утверджуються в формі певного ритуалу. Своєрідний ритуал як конструктивний принцип лежить в основі мімезису, магії, так і в основі художньої виразності.

Особливість *художнього наслідування* полягає в тому, що суб'єктивний відбір образів відображуваної дійсності не повинен зрештою перекреслювати об'єктивність світу. Об'єктивність і загальна значущість художньо-образного виразу якраз і забезпечує властивий образам символічний код, тонко шліфований майстром, а також стійкість повторюваного конструктивного принципу. У мистецтві приваблює таке відображення світу, яке орієнтоване не на правдоподібність, а на вираження глибинної сутності світу, тобто правди, розуміючи при цьому правду як можливість проникнення крізь зовнішню оболонку явища в його істинну природу.

Парадокс художнього пізнання в тому і полягає, що для передачі смислів, які не лежать на поверхні, необхідне мистецьке «перестворення» дійсного світу, коли на художній території знайомі речі та явища набувають непередбачуваних зв'язків. Цим пояснюється твердження, що буття художнього образу часто обертається більш реальним існуванням, ніж життя самої натури. Твір мистецтва виявляється більш істинним, ніж саме життя.

Чим вища семантична щільність змісту, що криється за художнім образом, тим сильнішим є його знаковий характер. Мова мистецтва підпорядковується визначеній культурно та історично встановленій семантиці й синтаксису. Згущення знакової при-

роди художнього образу в будь-яку епоху передбачає існування певного, єдиного для членів даного соціуму, «алфавіту знаків» і правил їх поєднуваності. Вивченням знакової природи художньої творчості займається *семіотика* мистецтва. Дійсно, проникнення крізь певний соціальний та історико-культурний код вглиб предмета твору дає змогу зрозуміти і оцінити суттєву роль знакових фігур чи культових образів конкретної епохи, глибше зрозуміти її менталітет, внутрішні спрямування, приховані переживання. І естетика, і художня практика дійшли до розуміння того, що все, виражене опосередковано, завуальовано, — здатне заряджати нас сильнішою естетичною енергією, ніж те, що викладено прямо та явно.

Розвиваючи цю тему, є намір звернутися до наповнених знаковістю муралів з християнським підтекстом авторства Сергія Радкевича. Через розписи у публічному просторі художник намагається дешифрувати певні коди, закладені в Святому Письмі, також акцентувати на соціальних аспектах. Символи, які автор використовує у своїх роботах, почерпнуті з релігії та християнської культури. Присутні тут і приховані символи, що передаються через колір і тон. Сергій надає місцю великого значення, приділяючи максимум уваги організації конкретного середовища. Вибір локації виступає вагомим чинником, який дає змогу впливати на людську свідомість, доносити свою ідею, примушує реципієнта розпочати навіть внутрішній діалог, що і є самим цінним. Спонукає глядача замислитись стосовно істинного смислу буття і поглянути на мирську суєту відсторонено, налагодити внутрішню духовну цілісність.

Змінімалізувавши виражальні засоби, художник досягає неймовірної виразності і максимальної дії на глядача. Обмеження в деталізації дає можливість проявитися головній великій формі, а в кольорі — працювати своєрідним вагомим смисловим потоком. У будь-якому випадку мурали не залишають нікого байдужим. Неочікуваність побаченого є комплексом розміру зображення, місця, образу. Завдяки чому і досягається надпотужна емоційна дія, яка відсилає вглиб індивідуальної пам'яті і підіймає неначе вже давно припорошені інформаційні пласти.

Звичайно, не всі сприймають ці роботи адекватно. Дехто вимагає додаткових роз'яснень, є й такі, що категорично заперечують проти зображень сакральної тематики у публічному просторі. Попри все, переважно посил автора знаходить свого сприймача, який налаштований на відповідну «частоту».

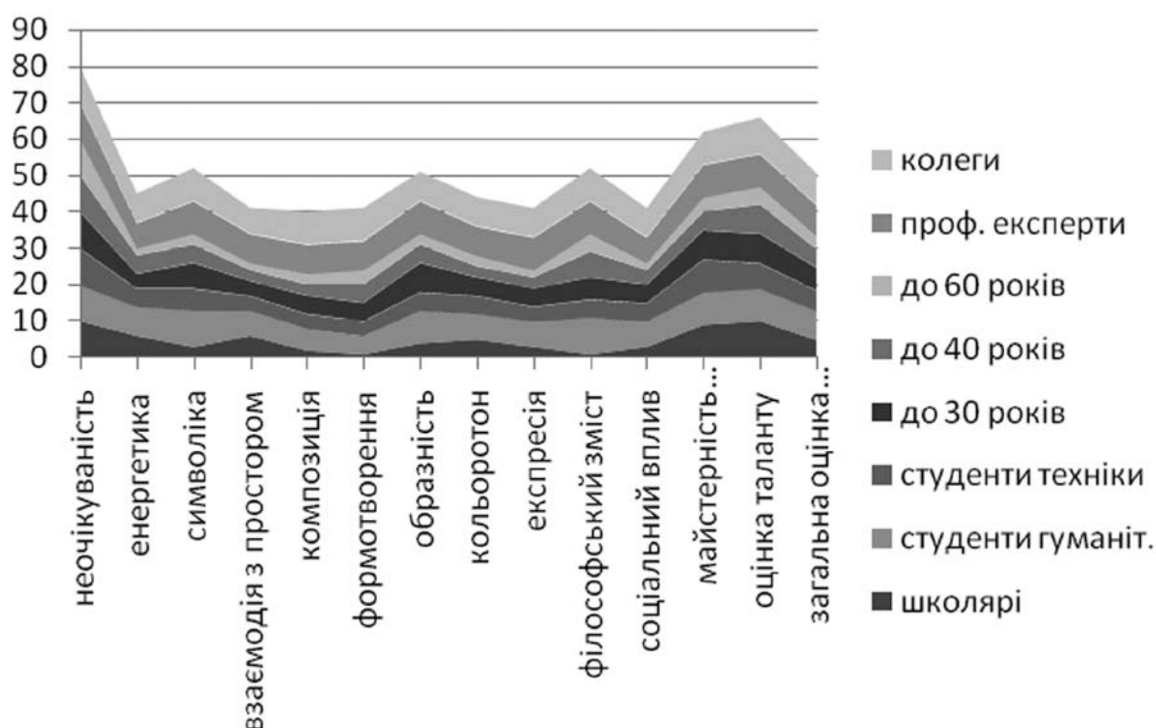
Обравши об'єктом серію «Спас Нерукотворний», можна продемонструвати матрицю, яка уможливить пояснити алгоритм пропонованого автором *когнітивного матрично-фрактального методу досліджень*: він може бути дедуктивно-індуктивним, тобто прямим і зворотнім. При прямому алгоритмі складається первинна матриця досліджень, яка дає базову оцінку сприйняття робіт для ширшого загалу. А кожна клітина в вертикальному і горизонтальному заголовках, в свою чергу, є *фрактальною матрицею* для більш детального вже специфічного дослідження, яка, в свою чергу, також складається із *матриць-фракталів* вже третього рівня, і т. д. А можна почати дослідження саме із створення матриць-фракталів, які потім синтезуються в матрицю вищого порядку, яка, в свою чергу, синтезується в *інтегровану первинну матрицю*. Інформацію щодо заповнення комірок первинної матриці можна отримати в рецензіях на твори, нагородах, в опитуваннях. Це вже питання достовірності результатів досліджень. Тож ця матриця є презентативною і пояснює суть пропонованого автором методу досліджень.

В матриці умовно показані рівні сприйняття певних аспектів цієї серії робіт різними категоріями реципієнтів згідно з індивідуальними комплексами світоглядних уявлень, понять, принципів, ментальності, освіти та підготовленості до сприйняття її за 10-бальною шкалою.

Цілісність людського пізнання і буття передбачає діалог раціональних та ірраціональних чинників. У філософії пізнання дослідження стали виходити на глибинні рівні аналізу та розуміння природи, устрою знання при вивченні неявних когнітивних структур, що виступають умовами можливості та реалізації пізнавальної діяльності. А вони становлять приховану основу сприйняття і розуміння. Когнітивна парадигма знання, виходячи з цілісної організації людської активності, яка включає такі структури людської свідомості, виглядає найбільш адекватним підходом дослідження даних феноменів.

Різноманітність наук, які звертаються до теми художнього сприйняття, показує його принципову комплексність, міждисциплінарність. Побудова монолітної теорії неможлива без створення структури елементів, яка дасть змогу зібрати в єдині матриці як творця, так і сприймача твору різні висновки окре-

	школярі	студенти гуманіт.	студенти техніки	до 30 років	до 40 років	до 60 років	проф. експерти	колеги
Неочікуваність	10	10	10	10	10	10	10	10
Енергетика	6	8	5	4	5	2	7	8
Символіка	3	10	6	7	5	3	9	9
взаємодія з простором	6	7	4	4	3	2	8	7
Композиція	2	6	4	5	3	3	8	9
Формотворення	1	5	4	5	5	4	8	9
Образність	4	9	5	8	5	3	9	8
Кольоротон	5	7	5	5	3	3	8	8
Експресія	3	7	4	5	3	2	9	8
філософський зміст	1	10	5	6	7	5	9	9
соціальний вплив	3	7	5	5	4	2	7	8
майстерність виконання	9	9	9	8	5	4	9	9
оцінка таланту	10	9	7	8	8	5	9	10
загальна оцінка сприйняття	4,847	8	5,615	6,154	5,077	3,692	8,461	8,615



Графічне подання результатів матричного методу дає змогу більш наочно оцінити нюанси процесу сприйняття твору мистецтва різними категоріями глядачів.

мих дисциплін. І чим більше ці матриці будуть при накладанні їх збігатися, тим ефективнішим буде саме сприймання конкретного живописного твору чи окремими індивідами, чи широкими масами глядячів.

1. Американская философия искусства / под ред. Б. Дземидока ; пер. с англ. Б.В. Орлова. — Екатеринбург : Деловая книга ; Бишкек : Одиссей, 1997. — 320 с.
2. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм. — Москва : Прометей, 1994. — 352 с.
3. *Вундт В.* Фантазия как основа искусства / В. Вундт. — Санкт-Петербург : Товарищество М.О. Вольфа, 1914. — 146 с.
4. *Выготский Л.С.* Психология искусства / Л.С. Выготский. — Москва : Лабиринт, 2008. — 349 с.
5. *Гоббс Т.* Левиафан, или материя, форма и власть государства церковного и гражданского / Т. Гоббс. — Москва : Мысль. 1991. — 731 с.
6. *Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие / А. Моль. — Москва : Мир, 1966. — 352 с.
7. *Платон* Теэтет / Платон ; пер. с греч. В. Сережникова. — Москва ; Ленинград : Государственное социально-экономическое издательство, 1936. — 192 с.
8. *Эббингауз Г.* Смена душевных образований / Г. Эббингауз // Хрестоматия по психологии памяти / под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер и В.Я. Романова. — Москва, 2002. — С. 243—263.
9. *Эфроимсон В.П.* Генетика этики и эстетики / В.П. Эфроимсон. — Санкт-Петербург : Талисман, 1995. — 288 с.
10. *Юм Д.* Трактат о человеческой природе / Д. Юм. — Москва : Попурри, 1998. — 720 с.
11. *Ярошевский М.Г.* История психологии. От античности до середины XX в. / М.Г. Ярошевский. — Москва, 1996. — 416 с. — (Учебное пособие).
12. *Baddeley A.D.* Human Memory: Theory and Practice / A.D. Baddeley. — Psychology Press, 1997. — 423 p.
13. *Beardsley M.* Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism / M. Beardsley. — Hackett Publishing, 1981. — P. 614.
14. *Berlyne D.E.* Studies in the New Experimental Aesthetics / D.E. Berlyne // The American Journal of Psychology. — Vol. 88. — № 3 (Sep., 1975). — P. 520—523.
15. *Chatterjee A.* The neuropsychology of visual artistic production / A. Chatterjee // Neuropsychologia. — 2004. — № 42. — P. 1568—1583.
16. *Cherry K.* Perception and the perceptual process / K. Cherry // Psychology. About. — 2013. — 10 p.
17. *Gardner H.* The Mind's New Science: A History Of The Cognitive Revolution / H. Gardner. — Basic Books, 1987. — 448 p.
18. *Klee P.* On Modern Art, London, 1948 / P. Klee // Art in Theory 1900—1990: An Anthology of Changing Ideas / ed. by Charles Harrison & Paul Wood Blackwell Publishing ; 2nd edition. — 2002. — 1189 p.
19. *Kreitler H.* Psychology of the Arts / H. Kreitler, S. Kreitler. — Durham, N. C. : Duke University Press, 1972. — 366 p.
20. *Leder H.* A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments / H. Leder, B. Belke, A. Oeberst, D. Augustin // British Journal of Psychology. — 2004. — № 95. — P. 489—508.
21. *Martindale C.* The pleasures of thought: A theory of cognitive hedonics / C. Martindale // Journal of Mind and Behavior. — 1984. — № 5. — P. 49—80.
22. *Plucker J.* Edward Bradford Titchener / J. Plucker. — Indiana, 2013. — http://www.indiana.edu/ intell/titchener.shtml.
23. University of Connecticut (N. D.). Center for the ecological study of perception. — Ione.psy.uconn.edu. http://ione.psy.uconn.edu/.

Ilona Tkachuk

THE COGNITIVE MATRIX AND FRACTAL METHOD OF RESEARCHING THE PROCESS A PERCEPTION OF PAINTINGS

This article represents the cognitive matrix-fractal method for studying the process of perception of paintings. Here is considered a complex of factors that affect this process as well as approaches of separate subjects at researching of this phenomenon. The creation is offered to consider as opened interpretive matrix at different perception levels of various recipient categories. An original research method of the perception process of paintings is presented, which would allow to combine in the artists' and the recipients' multilayer matrices different conclusions of individual disciplines and expert assessments.

Keywords: perception of the work, research method, cognitive, matrix, fractal, aesthetic reaction.

Илона Ткачук

КОГНИТИВНЫЙ МАТРИЧНО-ФРАКТАЛЬНЫЙ МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОЦЕССА ВОСПРИЯТИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖИВОПИСИ

Репрезентируется когнитивный матрично-фрактальный метод исследования процесса восприятия произведений живописи. Рассмотрен комплекс факторов, влияющих на данный процесс, а также подходы отдельных дисциплин при исследовании этого явления. Произведение предложено рассматривать как открытую интерпретативную матрицу при неодинаковых уровнях восприятия различными категориями реципиентов. Представляется оригинальный метод исследования процесса восприятия живописного произведения, который бы позволил совместить в многослойных матрицах художника и реципиента разные выводы отдельных дисциплин и оценки экспертов.

Ключевые слова: восприятие произведения, метод исследования, когнитивный, матрица, фрактал, эстетическая реакция.



Тамара ГРІДЯЄВА

ПЕРФОРМАНС ТА ПРОСТОРОВІ МИСТЕЦЬКІ ПОДІЇ-АКЦІЇ В УКРАЇНІ 1960-х — перша пол. 1990-х років

Стаття присвячена часовому аналізу практичних проявів різних типологічних форм українського перформансу та нетипових просторових мистецьких подій — акцій. Наведено специфіку авторських методів та розглянуто особливості ідеологічних, художньо-естетичних ознак українського акціонізму в системі образотворчого мистецтва України 1960-х — першої половини 1990-х років. Активне практичне зацікавлення цим видом мистецтва зумовлює до вироблення принципів мистецтвознавчої кваліфікації, спонукає до наукового опрацювання та висвітлення основних ідейних проявів.

Ключові слова: акція, «мистецтво дії», перформанс, «перформативний», український акціонізм.

Акціонізм у системі світового образотворчого мистецтва кінця XX — поч. XXI ст. проявляється в різних типологічних формах, однак в українському мистецтвознавчому аналізі ця тема досі не має глибокого структурного теоретичного опрацювання. Термін «акціонізм» з'явився в широкому використанні наприкінці 60-х рр. XX ст. під впливом «віденського акціонізму», започаткованого на базі «teatru guerilla» та вперше був використаний професором, доктором медіатехнологій та перформансів Валі Експорт (Vali Export) [4]. На перших порах мистецтвознавці використовували його для визначення нетипових просторових мистецьких подій — акцій. Сьогодні наука оперує цим терміном для визначення мистецьких подій, що складаються із типологічних варіантів акцій, які втілюються як автономні форми вираження та презентації ідеї.

Предметом аналізу у дослідженні виступають найхарактерніші форми акціонізму в контексті художньо-естетичної мистецької провокативності. Втілені митцями ідеї, концепти в типологічних видах, таких як гепенінг, перформанс, ленд- арт, медіа-арт та флеш-моб привертають суспільну увагу через психологічний вплив та виконують маніфестаційну функцію в мистецькій культурі. Виступають елементом інноваційного процесу та провокують розвиток сучасного мистецького руху в подальших типологічних напрямках. В останні десятиліття можемо спостерігати за змінами в суспільному співвідношенні до названих нами процесів акціоналізму.

В українському мистецтві термін «акціонізм» набув широкого використання в науковому та творчому середовищі на зламі 1980—1990-х років. Базовим масивом його використання став американо-європейський досвід. На поч. 1990-х рр. в Україні відбулись утворення інституцій актуального та сучасного мистецтва, наукових установ, які продовжили розвиток акціонізму в українській специфіці. Яскравими представниками експериментальних пошуків 90-х стали відомі українські митці-концептуалісти: Ф. Тетянич, Г. Вишеславський, В. Цагалов, Ю. Соломко, С. Горський, П. Бевза, О. Литвиненко, М. Журавель, Г. Сидоренко, С. Якунін, В. Кауфман, В. Бажай, В. Бахтов, П. Старух, М. Олексяк, Ю. Соколов, О. Турянська, А. Кахідзе, Г. Куц, В. Довгалюк, В. Сидоренко, О. Чепелик та інші. Згадані митці поступово розширювали напрями пошуку, використовували новий науково-технологічний досвід. Активне практичне зацікавлення цим видом

мистецтва зумовлює вироблення принципів його мистецтвознавчої кваліфікації, спонукає до наукового опрацювання та висвітлення основних ідейних проявів. Найновіші мистецькі події акціонізму кінця XX ст. в Україні описані в публікаціях, які розкривають специфіку пострадянського, нонконформістського типологічного мистецтва акціонізму в Україні: Г. Вишеславського та О. Сидора-Гібелинди «Термінологія сучасного мистецтва» (2010), Г. Скляренко «На берегах. Нотатки до українського мистецтва XX століття» (2007), О. Петрової «Мистецтвознавчі рефлексії» (2004), О. Голубця «Українське мистецтво XX століття: проблеми національної ідентифікації XXI століття (2012), «Мистецтво XX століття: український шлях» (2012), О. Соловйова «Турбулентні шлюзи» (2006), О. Чепелик «Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій, або Мультимедійна утопія» (2009), П. Бевза, Г. Гідора «Мистецтво довкілля. Україна 1989—2010» (2010), Н. Корнієнко «Постмодернізм і деконструктивізька модель культури», Р. Яціва «Глядач і сучасне мистецтво: криза сприйняття» (1999), «Українське мистецтво XX століття: Ідеї, явища, персоналії» (2006), «Методологічний інструментарій сучасного мистецтвознавства: від описовості до розкриття смислів» (2009); О. Авраменко «Регламентованість художньо- ідеологічного простору українського образотворчого мистецтва 1960-х — середини 1980-х та його деструкція після другої половини 1980-х», які досліджують розвиток локально-територіальних та всеукраїнських подій, В. Сидоренко «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: «Розвиток візуального мистецтва України XX—XXI століть» (2008), Г. Вишеславський «Сучасне візуальне мистецтво України період постмодернізму» (2006), В. Бурлака «Актуальне мистецтво на рубежі століть — спостереження ситуації» (2002), «Актуальне мистецтво кінця 1990-х — поч. 2000-х — симптоматика часу» (2003), та в статтях: Н. Космолінської «Сім днів актуального мистецтва у Львові: спроба маркування простору» (2008), «Черпаний папір як мистецтво» (2001), «Хроніки присутності: паперовий вимір» (2014), «ШЕ-2014 у Львові: ставка на модерність» (2014); О. Голубця «Актуальне мистецтво: реальність чи парадокс часу» (2008), «Пошук національного коріння чи постмодерністична деструкція» (2010); Б. Шумиловича «Візуальна іронія та укрсуч мистецтво» (2006); Р. Ганкевича «Семіотична реальність Василя Бажая» (2007); А. Денисенко «Влодко Кауфман — майстер гепенінгу і перформансу» (2007); О. Чепелик «Американська премія — українському проекту (хроніки реалізації одного українського проекту на двох континентах)» (2008); Н. Мусієнко «Париж: Автентифікація» (2008); Скляренко Г. « «Потенція порожнечі», або змарнований тиждень сучасного мистецтва у Львові» (2008), «Олександр Бабак» (2009), «ФедірТетянич: Останній політ» (2007), «Твори Алевтини Кахідзе: окрема історія, розказана про кожного» (2008), «Життя на замовлення. Про проект Оксани Чепелик» (2009); Глушко Н. «Микола Журавель — «Пасіка» багатогранності» (2009); О. Михайловська «Володимир Кауфман. Серія Перформансів» (1995), Петро Старух «Der Winter kaput», «Манна» (1995); В. Бурлака «Актуальне мистецтво кінця 1990-х — початку 2000 — симптоматика часу» (2003); Г. Вишеславського «Місцевий час» (1994), «Арт-міф III» (1994), «Чуття і розум: 52 Венеційське бієнале» (2008), «Венеційські бієнале і кураторські концепції виставок сучасного мистецтва» (2008); О. Сидора — Гібелінди «Природа відео-арту — погляд Вуді Васулка» (1994), «Шляхом бджоли: унікальний проект Миколи Журавля» (2006), «La Biennale Venezia: сенсації не сталося, однак...» (2007), «Бієнале: наступ арту» (2008); Федорук О. «Малярство жесту в Одесі» (2001); Булавіна Н. «Мистецька хроніка. Київ» (2002); Гуренко А. «Мистецтво землі. Різні обличчя українського GeniusLoci» (2005), Зінченко К. «Весняний вітер Блудова» (2008) та інших сучасних українських дослідників. Проте фундаментальних досліджень все ще немає.

Очевидно, що період формування та стадії розвитку мистецтва акціонізму в Україні двох останніх десятиліть XX — поч. XXI ст. має бути переосмислений з точки зору мистецтвознавчої оцінки — від зародження ідеї до формально реалізованих проектів, як важливої складової розвитку актуального мистецтва в системі образотворчого українського мистецтва. Орієнтуючись на світовий мистецтвознавчий досвід та місцеву специфіку авторських методик, у статті визначено основні цільові аспекти, без яких неможливий цілісний науковий погляд на явище та

визначення місця акціонізму в загальній динаміці розвитку українського образотворчого мистецтва.

Перформанс, як важлива частина мистецької мови постмодернізму, до недавнього часу був у нас, практично, невідомим явищем. Однак, уже на початку 1980-х рр. окремі українські художники, намагаючись отримувати та адаптувати хоча б фрагментарну інформацію про основні тенденції розвитку сучасного мистецтва за кордоном, пробують експериментувати в ділянці цього, цілком нового для нас творчого напряму.

Одним з перших був Федір Тетянич, який ще у радянські часи вирізнявся проведенням несподіваних мистецьких акцій. Він, зокрема, здійснив перформанс «Відродження землі» на Блакитному озері в Києві. Художник використав улюблений ним прийом — персонажі у фантастичних костюмах. Акція була здійснена після участі у спектаклі Богдана Жолдака «О-О-И», який, за задумом авторів, присвячувався чорнобильській трагедії. Цю тему Ф. Тетянич продовжує в київському районі Виноградар, так званого Блакитного озера перформанси «Відродження землі». Ще однією цікавою ідеєю Ф. Тетянича був задум проводити екскурсії на заводах, «де праця розглядалась ним як видовище, театральне дійство, перформанс» [3, с. 14—17]. У 1989 р. Ф. Тетянич представив на одній з вулиць Києва проект «Біотехносфера. Місто бесмертних людей». Основу його склали фантастичні конструкції та костюми. Одну з головних ролей виконував сам автор. Персонажі нагадували героїв фільмів космічної фантастики і, водночас, казкових фільмів. В перформансі було використано різні матеріали — дерево, пластик, метал, фольгу, тканину, сміттєві відходи тощо. Очевидно, що такий спосіб подачі творчої ідеї став цілком неприйнятним переважній кількості випадкових глядачів.

В числі перших звертається до проведення перформансу відомий український митець Гліб Вишеславський. Його акції включають елемен ленд-арту і, зазвичай, мають певне соціальне спрямування, торкаються актуальних проблем суспільного життя. Серед інших згадаємо акції, які привернули увагу фахівців — «Людина земля», 1982; «Свобода», 1984; «Життя художників або Ліміта», 1993.

До мистецтва перформансу на зламі 1980—1990-х рр. проявляють зацікавлення інші митці. Зокрема, в Одесі у 1982 р. акцію під назвою «Російська ідилія» проводять Юрій Лейдерман та Ігор Чацкін. Перформанс «В два счета» здійснюють у 1987 р. Олександр Петреллі, Леонід Войцеховськи та Костянтин Звєздочотов. Відомий митець українсько-польського походження, який тривалий час проживав у Канаді, а згодом став директором української філії Фонду «Відродження», Юрій Онух здійснив на початку 1990-х рр. низку цікавих акції: «Подорожанин» (1991), «Hi — Story» (1994), «Уроки мертвої мови» (1999). А. Федірко провів дійство з відверто гротескним відтінком, під назвою «Вибори російського президента» (1996). Цей самий автор у 1999 р. втілив оригінальний проет-акцію «Тайна вечеря 2000». Ігор Панчишин у 2002 р. здійснив цікаву акцію-перформанс «Зів'яле листя».

Серед деяких інших варто звернути увагу на неординарну акцію, яку у 1990 р. провів Євген Равський на вулиці нічного Львова. У 1992—1993 рр. проводили тригінальні перформанси Борис Бергер та Анатолій Звіжинський, під назвою «Лисиця не вміє вити на місяць». П. Старух реалізував проект — перформанс, «Оброшино — Львів» (1993), а Т. Прохасько і О. Гнатів — акцію під назвою «Листи французького офіцера» (1993). У подвір'ї Вірменського собору в Львові здійснив проект під назвою «Мистецтво в життя, або порядок — син анархії» (перформанс на «День міста») Юрій Соколов (1987). Він же показав в галереї «Децима» на пл. Ринок 10, Львів, оригінальне втілення ідеї «Мільйон квітів...» (1994). Доволі помітним явищем стала успішно здійснена у 1996 р. акція відомого художника з Ужгорода П. Ковача, яка називалася «Місячне сяйво».

У 1991 р. реалізував свій задум відомий свіжими та несподіваними помислами івано-франківський митець М. Яремак. Його акція-перформанс в рамках паралельної програми Міжнародного бієнале «Імпреза1991» (Ів.-Франківськ, 1989, 1991, 1993, 1995, 1997) «Провінційний додаток № 2» називалася «З приводу цільності» (1991). В грудні 1993 р. в рамках знаного на початку 1990-х рр. івано- франківського бієнале «Імпрези 93» проходила акція галереї «S-об'єкт» під назвою «За — імпреза». М. Яремак провів також масштабну кількаденну акцію спільно з митцями інших регіонів України, що представляла нові форми актуального мистецтва — перформансу та відео-арту.

У доволі несподіваній формі втілили свої творчі помисли Ю. Соколов, С. Горський та О. Замковський. Їхня акція-перформанс була названа «Перехресна трансплантація незалежності» (1993). Дійство мало власну протяжність у просторі і часі: митці викопали одну з бруківок на вулиці Львова і завезли до Ів.-Франківська. Тут вони «трансплантували» об'єкт, вклавши його у систему замощення бруківки, на місце викопаної, на площі перед мистецькою галереєю «S-об'єкт».

До числа оригінальних проектів слід віднести акції авторства Ігора Подольчака, який часто працював над здійсненням задумів з Ігорем Дюричем та Романом Віктюком. У 1991 р. вони заснували у Львові «Фонд Мазоха», який впродовж 1994—2004 рр. провів низку помітних мистецьких акцій. Назвемо деякі з них — «Мовзолей для Президента (1994), «Свіжі газети для...» (1995; куратор проекту від фонду «Відродження» М. Кузьма), Останні гастролі в Україні», (2000), «Бренд Українське» (2001; куратор проекту від фонду «Відродження» Єжи Онух).

Згаданий нами П. Старух в середині 1990-х рр. активно працює в ділянці перформансу. Привертають увагу його проекти «Der Winter ist da», що символізує прихід зими і «Der Fruhling ist da», який позначає прихід весни (1995). Художник своєрідно використовує природні явища, механізми природних стихій як «виконавців» дії. Так, розфарбований автором сніг, який у барвистих плямах набрав певного зображення, поступово під час танення змінює конфігурацію, немовби цілком закономірно замикаючи колообіг води у природі.

П. Старух у співавторстві з дрогобицьким художником М. Олексяком та згаданим М. Яремаком у 1993 р. провели акцію у Львові біля театру «Воскресіння». Їхній проект «Манна» вирізнявся сміливістю та цікавими пластичними інтерпретаціями.

В той самий час реалізує проекти низка інших авторів. Серед них — ужгородські митці Тарас Табака, Сергій Біба, Ковач Павло, Роберт Саллер з акцією «Сховище» (1993), а також київські художники Г. Вишеславський, С. Якунін, Г. Сидоренко з дійством «3/3» (1994). Головною метою останньої акції було образне осмислення місця, де вона відбувалася — активне спіралеподібне розгортання простору інтер'єру Київського планетарію. Цей мотив поєднувався з певною його символічною інтерпретацією, де задум сходження концентрувала у собі архетипні культурно-пластичні змісти, ідеї взаємозв'язку різних змістових пластів культури, їхню складну і неоднозначну присутність в сучасному контексті.

До кагорти відомих українських митців, які захоплюються мистецтвом перформансу, належить Василь Бажай. Визнання отримав його проект «Макбет», створений у 1996 році. Після презентації в Україні акція-перформанс була показана в галереї «Аль-Ханагар» (Каїр, Єгипет) у 1998 році. Згодом її авторську інтерпретацію побачили глядачі в рамках міжнародного фестивалю сучасного театру «Золотий Лев». Оригінальне прочитання художником відомого класичного твору та відтворення його ідеї у складній асоціативній формі отримало схвальну оцінку українських та закордонних фахівців сучасного мистецтва. Авторська ідея «Макбет» була по-новому трансформована художником у 2007 р., коли перформанс поєднано з інсталяцією та відео. Акція відбувалася під час «Тижня актуального мистецтва», який став уже традиційним дійством у Львові. В наступні роки В. Бажай реалізував низку авторських ідей-перформансів, серед яких відзначимо, насамперед, проект «Діалог» (2008, показаний на Міжнародному фестивалі перформансу у Львові) та проект «Без назви» — перша частина перформансів із серії «Фетиш» (2011, презентований у рамках Днів мистецтва перформансу у Львові).

Відвертим прихильником мистецтва акціонізму є відомий у сферах сучасного мистецтва львівський митець Володимир Кауфман. Він неодноразово звертається до мистецької ідеології хепенінгу та перформансу. Так, у 1993 р. він провів гепенінг із використанням елементів інсталяції біля Музею барокової сакральної скульптури у Львові. Акція отримала назву «8 печать, або листи до земля». Основним смисловим елементом, який застосував художник, були авторські маніпуляції у просторі на музейній площі з географічними картами. Гепенінг можна поділити на дві частини: те, що відбувається зовні, і те, що відбувається всередині храму. На площі здивований натовп глядачів, які прийшли на дійство, стикаються з тим, що перед ними актор продає, як на аукціоні, графіку, і коротко розказує про те, що буде всередині. Усе відбувається на фоні розвішаних на площі географічних карт, рулонів целофану та пересічних людей, які їх розглядають. Всередині будівлі

інсталяційні дійства поділені на зони, в кожній з яких відбувається окрема історія. Підлога вздовж проходу вкрита різноманітними географічними мапами із свіжою червоною фарбою, яка дає характерний запах. Усіх, хто входив всередину, позначали, одягаючи пошиті перед тим білі запаски. Здивовані ходом подій глядачі заходили у приміщення храму, де споглядали окремі складові вистави: 1) копицю із трави і квітів, з розстеленою довкола неї травою, по якій ходила дівчина у вишиваному костюмі, поруч стояла дівчина з косою і напівоголена дівчина в целофані, ніби прикована до певного місця…; 2) штучнее озеро, в якому лежить риба, береги вкриті побитими пляшками, а довкола ходить юнак, крокує манірно, як балерина, і ловить риб...; 3) риба в акваріумі, біля якого, скрутившись, сидить оголений автор….; 4) скрипаль, що ходить, граючи серед розставлених крихітних архітектурних макетів... Таким чином, перед заінтригованими і непідготовленими глядачами поставало практично непосильне завдання: усе це спробувати прочитати, зрозуміти і скласти докупи, як пазли в дитячій грі. Завершилось усе дійство символічним опусканням занавісу із чорно-білих смуг. Автор згодом скручував, м'яв георгафічні мапи, а під ними, як виявилося, були розкладені розтиражовані зображення ікон, які поступово автор почав збирати. «Простір і технології завжди були диктаторами. Більше ніхто і ніколи не буде мати такого вдячного часу. Ось цілий цей світ під нашими ногами лежить покраяний. Це тільки потім він здаватиметься лишень покраяними географічними картами, що мали би символізувати грандіозні геополітичні перетурбації та перерозподіл світового порядку. Ось лежать перед нами наші незліченні можливості. Ось стоять біля нас ангели, готові позначити нас своєю печаттю» [2, с. 148].

Ще одну акцію під назваою «Щоденник» В. Кауфман реалізував 15.03.1998 р. в Культурно-мистецькому центрі «Дзига» у Львові спільно з Наталією Шимін. Перформанс з елементами інсталяції здійснювався у наступний спосіб. В просторі розміщувались різні зшиті чи зіставленні дивним чином клаптики речей — предметів, які немовби наповнені людськими спогадами. Вони складали єдиний просторовий об'єкт посередині приміщення. Сам процес зшивання був презентований глядачам під час відкриття проекту в образі невідомого — фігури у протигазовій масці. В своїй акції автор намагався продемонструвати глядачеві, наскільки важливими залишаються для людини спогади про минуле, про прожиті життєві моменти і наскільки безцінною є можливість зафіксувати усе минуле, до найменшого клаптика. «З усіх дарованих нам ілюзій однією з найсильніших є ілюзія можливості зберегти прожиті дні. Ми зберігаємо їх у щоденникових записах, у запахах старого одягу, у знаках, залишених на піску. Ми боїмося втратити ці речі майже так само сильно, як боїмося втрачати свої ілюзії... А ми самі є нічим іншим, як прожитими нами днями» [2, с. 174].

Наступний перформанс В. Кауфмана називається «Їжа». Він відбувся 14.05.1995 р. на подвір'ї біля майстерні відомого львівського скульптора Еммануїла Миська. Їжа — як не просто процес, а метафора, складна філософське гра, що змішала, за словами автора, «...пряме і непряме значення вислову», своєрідна «духовна пожива». Художник продемонстрував двійство, яке включало розставляння червоних глиняних мисок. Саме в них відбувався процес перетворення, розбивання, перемішування, перемелювання, тобто усе те, що умовно можна було назвати стадіями приготування їжі. Залучені до споглядання глядачі спостерігали також за розбиванням та варенням яєць. Згодом їх запихали в банки і перекладали перемеленим папером із текстами. Потім цю суміш пропускали через мясорубку, вливаючи почергово молоко і червону фарбу. Завершувалася стадія приготування закриванням «готового продукту» кришками. Глядачі мовчки спостерігали за таїнством перетворення «продукту». Завершилась акція запрошенням громадськості спробувати кусочок риби із червоною фарбою, взятої із розставлених глиняних мисок. Спробував сам автор і скривився — не сподобалось: «…Наскільки захоплюючим є подвійне паразитування на людських слабкостях — мисленнєвій незграбності та жадобі тексту, руйнуючи одні знаки у слоїку з окропом і фарбою заради руйнування іншого знаку...» [2, с. 183].

У 1999 р. В. Кауфман здійснив перформанс «Зоо». Він відбувався у рамках відео-арт фестивалю «De Novo» у Львові на території Шевченківського гаю. За задумом автора перформанс відбувається як своєрідний порівняльний процес між твариною та людиною, розкриває філосовський підхід до часових форм сприйняття самої людини впро-

довж віків. Акція демонструє життя учасників фестивалю, які немовби впродовж певного часу живуть, перебуваючи за сіткою у клітці. Основні дії відбуваються за столом із їжею, при наявності телевізора, по якому транслюються новини. Дехто із учасників лазить по сітці, як мавпа. В той час, як люди привертають увагу глядачів своєю присутністю в клітці, ззовні як вільні гуляють довкола тварини — коні/поні, вівці), які підходять час від часу до сітки. У сенсі продовження теми автор демонструє себе всередині клітки як ув'язненого. Такий абсурдний, на перший погляд, спосіб реалізації проекту, привертає увагу заінтригованих глядачів, є ефективним втіленням основної ідеї. «Раніше людині треба було бути щонайменше потворою аби зацікавити інших. Загальну увагу гарантували фізичні вади та аномалії, каліцтва та будь-які інші відхилення від традиційної антропоморфності. Натомість тварині не треба було майже нічого, окрім як бути твариною, бажано екзотичною. Чим далі просувається людський поступ, принаймні у близькій нам частині світу, тим більше шансів привернути загальну увагу здобувають ув'язненні. Грати — чудовий спосіб привернути до себе увагу, особливо якщо ти не тварина і не песиголовець. Тільки коли дивитись зверху — грат не видно. Тому може бути нестерпно нудно» [2, с. 191].

Своєрідні асоціації викликає перформанс В. Кауфмана «Дзеркальний короп», реалізований автором у липні 1994 р. у Львові на території Парку Знесіння. Для втілення проекту необхідним стало творення певного середовища. Між різноманітним «цивілізаційним» сміттям, поряд з каламутною «баюрою», зведено фрагмент цегляної кладки з умивальником, який наповнювався потоками «фірмового алкоголю» та рибою, яка, як відомо, є прадавніми символами християнства. Зауважимо принагідно, що риба в найрізноманітніших модифікаціях зутрічається в багатьох творах Кауфмана, який за знаком Зодіака є також Рибою. Смерть риби в згаданій акції ототожнюється із втратою християнського символу, сприймається у контексті безбожнього теперішнього часу. В оточенні байдужих глядачів, шокованих незрозумілим дійством, художник немовби символічно вбиває себе. Відомий київський мистецтвознавець так характеризує дійство В. Кауфмана: «…Художник з группою бажаючих топить згадану рибу в потоках французьких парфум, наочно демонструючи «смерть от излишеств» » [2, с. 233—235].

Перформанс, супроводжуваний наступною інсталяцією як результатом, був названий автором «Версії наповнення». Він відбувся 23.03.1997 р. у культурно-мистецькому центрі «Дзига» та був реалізований у співавторстві з Наталією Шимін. На експозицію були виставлені наповненні тушками забитих кур відра. Їх доповнювали намальовані кульковими ручками картинки. До наповнення відер у процесі перформансу долучились присутні діячі культури — В. Неборак, Ю. Покальчук, Р. Чайка. Акція викликала сильні емоції: «…Це був апофеоз розтрачування, бездумності й безвідповідальності...» [2, с. 241].

Перформанс В. Кауфмана «Привиди ікон» проведено у травні 2001 р. в рамках дводенної Арт-лабораторія «Екологія 3000», яка відбувалася на території Львівської експериментальної кераміко-скульптурної фабрики. Згадаємо, що саме в цей час знане в колишньому СРСР і за кордоном підприємство почало остаточно занепадати. Дійство носило відверті ознаки гротеску і їдкого сарказму: старовинні ікони автор розмістив на радянських Дошках пошани, закріплених на металевих стовпах-опорах. Композиція справляла велике враження: «…Рудименти абсурдної епохи, коли Дошка пошани ставала ерзацом іконостаса, а мертві — нагромадженням слів — ерзацом релігії… Їхні контури розмиваються, їхні обриси тьмянішають, вони припадають порохом, імлою, тінями...» [2, с. 257].

Емоційно наповнена інсталяція, створена як результат перформансу «Механічна анатомія звуку». Вона розпочалася 22.02.2002 р. у сквері біля Порохової Вежі у Львові. 05.03.2002 р. об'єкт був встановлений в конкретному просторі, біля траси «Львів — Київ» та так званого Гамаліївського торфовища. Загалом всю подію можна було б назвати акцією спорудження своєрідного пам'ятника роялю. Початок акції в сквері біля Порохової Вежі привернув своєю увагою, неординарністю та брутальністю. Вони стали свідками поєднання непоєднуваного — стану творення та стану дослідження — руйнування. Об'єктом цього дослідження став звичайний класичний рояль. Символ відтвореня класичних музичних творів перетворився на об'єкт експерименту в

сучасному мистецтві. Дійство, за словами автора, перетворилось на суть дійства: «...Це стан відчуття температури в гіпсі, витягування енергії з акорду і одночасне бренькання по мертвих струнах електродом, у запах і звук зварювання, видавання звуків, перехід температури через електрод в гіпс, а через гіпс в руки... відчуваєш, що цей інструмент був живою істотою... це мікросекунди драйвового стану, все решта супровід, візія, споглядання, упакування акції в параметри певного жанру» [2, с. 293]. Завершується перформанс створенням величезного геометричного об'єкта, своєрідного символа творення — руйнації, з фрагментом виступаючого з масиву чорного старовинного рояля. Виглядаючи з-під брили, він немовби нагадує про своє колишнє минуле. Однак на цьому подія-перформанс не завершилася. Як уже згадувалося, з часом відбулось продовження самої акції — вивезення та встановлення монументального бетонного об'єкта на постійне місце, на трасі «Львів — Київ».

Перформанс «Лапання часу» (01.09.2000 р., КМЦ «Дзига») складається з кількох етапів. На першому етапі рибу обклеюють поштовими марками, які повторюють уклад риб'ячої луски — марка на марку (близько 1000 марок). Потім обклеєна риба занурюється у воду і усі марки відклеюються, ніби вислизаючи крізь пальці у воді. Зберігається лише певне відчуття їх присутності, підкреслюється неможливість фіксації моменту. Сам автор так характеризує дійство: «...Полювання за Часом є висліджування самого себе, власної заангажованості у Гру і визначення меж, за якими Правила починають давати збій. Час ховається, Час вислизає, Час наче й невловимий. Всі спроби фіксації призводять до самих спроб фіксації. Марка, особливо проштампована, є одним із небагатьох аргументів на користь плинності Часу. Збирання колекції допомагає фіксувати час» [2, с. 309]. Друга частина проекту розвиває думку художника, його постійне прагнення спроб фіксацій часу. В. Кауфман трактує намагання спіймати час через своєрідні механізми. На його думку стіни наших помешкань є носіями часу, часу, який залишився в прошарках старих фарб, шпалер, газет на стінах, які вкриваються щораз новими шарами: «...За ці шари, як за кільця дерев, іноді намагаємось зловити те, що зловити не надається — прожиті дні й роки» [2, с. 315]. В кінцевому випадку, реалізуючи свій проект, В. Кауфман дійшов висновку, що будь-які міркування про час можуть довести до божевілля. Цей процес ще глибший, ще складніший, ніж намагання осягнути віру. Час є чи не єдиною категорією, яка не надається до осягання взагалі. Час не має ані початку, ані кінця, тому ми уявляємо його як пряму лінію. Разом з тим, для художника час — це, швидше, замкнене коло [2, с. 325].

Серед інших перформансів В. Кауфмана відзначимо «Падіння польоту» (дія у довкіллі), реалізований у Львові у Стрийському парку (2004) та повторений згодом у Києві та Кракові. У його процесі відбувається своєрідна гра. Під час неї запрошені глядачі та випадково залучені до споглядання перехожі здивовано намагаються відслідкувати ідею та суть дії, коли автор нарощує багатокілограмові білі крила з гіпсу, намагаючись злетіти, а згодом вирішує їх позбутися.

У ході проведення перформансу «Шахівниця» (2009), реалізованого під час «Тижня актуального мистецтва» у Львові та повтореного згодом у польському Любліні, В. Кауфман довго грав сам із собою в шахи. Він періодично заміняв фігури на всілякі дрібні предмети на зразок гайок, транзисторів, фігурок, свічок... Таким чином, він розгорнув перед глядачами драму творіння й руйнування, яка є суто грою без правил. Разом з тим, був показаний образ деміурга, що грається зі своїм світом, за ним самим встановленими правилами, ігноруючи всяку внутрішню логіку творення. Інший перформанс, такого ж глибокого філософського змісту, названий «Спроба передчуття» (2010—2011), був показаний в авторській інтерпретації в різних місцях — Поповичі, Кракові, Любліні, Тель-Авіві. Основною його ідеєю було підкреслити, що все (територія, земля, простір) має свій відповідний код. Художник немовби здійснює спробу просканувати, розкодувати територію, її частину чи окреме місце, осягнути, що з тим місцем було, чи спробувати відчути, що з ним буде. Для окреслення простору він використовує особливий інструмент — попереджувальну стрічку, яку застосовують, огороджуючи територію, коли щось станеться. Ця стрічка творить характерне відчуття тривоги, концентрує увагу, застерігає, попереджає про загрозу. Вона немовби перетворюється у живу істоту, здійснюючи пошук певної конфігурації просто-

ру. Дерева, будівлі, звичайні перехожі можуть бути задіяні як об`єкти, за які зачіпається стрічка… «Декларація порожнечі» 6—25.05.2008 — перформанс, який був проведений під керівництвом В. Кауфмана на фестивалі «Гогольфест» у Києві в Мистецькому Арсеналі. Основа його задуму — відкриття порожнечі через її декларацію в присутності глядачів. Проста, мінімалістична форма перформансу наповнена складним і, разом з тим, простим формальним прочитання ідеї. Глядачеві презентовані коробки, які за принципом «матрьошки» ховаються одна в одній. Послідовне їх відкривання символізує безконечну порожнечу, ідеальну пустоту: «Порожнеча є всюдиприсутньою, онтологічною умовою. Спроба пояснення, вимірення порожнечі відштовхнуть нас від самої порожнечі, стануть спробою заповнення» [1, с. 31].

У проекті «Карпаторозділ» (2007) синтезуються: перформанс, інсталяція та живопис. Художник показав його у приміщенні КМЦ «Дзига» у Львові. Експозиція живопису тут є частиною інсталяційного простору. Вона презентує природу Карпат, безконечні ряди сосен, краєвиди. Автор, однак, не намагається копіювати природу, стверджуючи: «Я не Бог», «я псевдо Бог». Він немовби відкриває існування неповторної природи карпатського життя через музику, яка є частиною перформансу. Проект втілює глобальну, загальноземну ідеологію співіснування, яка розкриває наскрізну, домінуючу тему екології. Осягненя цієї теми відбувається повільно, трансформуючись у свідомості людей. Люди осягають стадію «опікунів природи», певної зверхності, а насправді ж мають перейти до стадії «людина — частина природи». Назву проекту сам автор розшифровує таким чином: «РОЗДІЛ між РОЗумінням і ДІЛом, між очікуванням катастрофи та байдужістю. Це — конфлікт між життям та існуванням, це — дерева, що ростуть на могилах лісорубів, це — земля, в якої забирають корисні копалини, натомість залишають власні тіла, це — пташка в помешканні у клітці людини, яка сама живе у більшій клітці багатоповерхівки».

Дійство під назвою «Performance art meeting» В. Кауфман показав під час проведення акції «Ночі культури» в галереї «Лабіринт» в Польщі (2012). Асфальтована стежка в парку ділить газон на дві частини — праву та ліву. Гілля, що розкидане по різні боки, автор намагається з'єднати за допомогою скотча. Гілка до гілки ніби прямують назустріч з кожної сторони: дві довгі частини кожної палки на середині стежки зустрічаються і з'єднуються в одне ціле. З'єднані гілки автор тягне за собою по стежчі до фонтану, де викладає по колу. Уся акція є своєрідним символом єднання, руху назустріч.

В межах арт-лабораторії «Хутір» (місце проведення — Сіда. Вишківський перевал) В. Кауфман реалізував проект «Новий Ноїв ковчег» (23.09.2001). Художник виконав основну умову, поставлену організаторами арт-лабораторії — досконале і повне «вживання» в довколишнє середовище, усвідомлення себе його частиною, пізнання місцевого менталітету і, як наслідок цього, вироблення системи спротиву неорганічному, чужорідному втручанню в середовище. Його перформанс, який за результатами проведення став оригінальною інсталяцією, вповні втілив домінуючу ідею «об'єкта-незайманки».

Оригінальністю підходу та концепцій вирізняється чимало перформансів українських митців. Серед них — проект Алевтини Кахідзе «Судженийряджений, з'явись мені у дзеркалі» (2006), який був здійснений у Центрі сучасного мистецтва в Києві. Безпосереднім куратором втілення цієї ідеї був Є. Онух. Перформанс демонструє бажання жінок обирати, обирати тих, від кого залежить її суспільний статус, життєва доля. Цей вибір, зазвичай, відбувається банально, використовуючи ефектний зовнішній вигляд, природну красу. А. Кахідзе вказує, як важко жінці уникнути цих примітивно-життєвих моментів. Привабливо одягнена у білу сукню, авторка сидить у просторій галереї на кріслі, перед великим дзеркалом, пильно вдивляючись в своє відображення. Вона посміхається чоловікам, які відображаються на задньому плані, споглядаючи на неї (зауважимо, що перформанс розрахований на присутність лише чоловіків). Ідея цього дійства вибудована за класичною схемою ворожіння, яка здавна наповнює містикою вибір жінки.

Перформанс Оксани Чепелик «Хор глухонімих», супроводжуваний показом відео, був показаний у 1998 р. в Культурному центрі глухонімих (Київ). Реалізація перформансу відбувалася на основі втілення ідеї хорового співу жестами відомої пісні «Варяг». Проект торкався важливого питання існування людей на межі балансування, у незвичайному світі обмежених відчутті, свідомого досягнення повноти емоцій за відсутності голосу. В задумі ав-

торки розкривається дуже актуальна для сьогоднішнього світу проблема комунікації.

Як бачимо, перформанс, незважаючи на його новизну та очевидне несприйняття переважною кількістю непідготовлених глядачів, стає доволі популярним в Україні. До нього звертаються митці середньої і молодої генерації. Звичано, не в усіх випадках відчутними є ознаки високого професіоналізму, адже осягнення цього різновиду творчості у нас поки-що здійснюється самотужки, шляхом експерименту і не завжди передбачуваного результату. На жаль, в мистецьких навчальних закладах України мистецтво перформансу ще не вивчається. Основою його вивчення, формування вітчизняного надбання все ще залишається досвід провідних зарубіжних художників.

У цілому ж аналіз літературних та практичних джерел дав змогу зробити висновок про недостатню кількість ґрунтовних наукових праць, які висвітлюють форми акціонізму та його типологічну еволюцію сучасного українського мистецтва в другій половині XX та на поч. XXI століття. Поодинока локальна активність митців як перша спроба до 1990 рр. та у наступних більш розрекламованих періодах, включно із сьогоденням, не знайшла наукової оцінки у працях істориків, критиків та теоретиків мистецтва та культури, що також зумовлює актуальність обраної теми дослідження.

Зараз, коли ще відбувається живий процес формування нових стосунків, проблем і категорій в сучасному мистецтві, можна сказати лише про те, що це мистецтво актуальне стосовно існуючої дійсності, радикальне, яке розкриває інший пласт мислення митця та спостереження глядача, інше відношення до суб'єкта і об'єкта мистецького процесу в просторі. Саме тому акціонізм виокремився в низку часових подій, які потрібно вивчити, дослідити та систематизувати в єдину українську мистецьку структуру в контексті світового процесу.

1. Декларація порожнечі // Альманах. — Львів : Інститут актуального мистецтва, 2008. — № 1. — С. 31.
2. *Кауфман В.* Гра в гру / Влод Кауфман. — Львів : Аз-Арт, 2002. — 368 с.
3. *Скляренко Г.* Федір Тетянич: Останній політ / Галина Скляренко // Образотворче мистецтво. — 2007. — № 4. — С. 14—17.
4. Akcjonizm. — Електронний ресурс. Режим доступу. — URL: http://pl.m.wikipedia.org/wiki/Akcjonizm.

Tamara Hridyayeva

PERFORMANCE AND SPATIAL ART EVENTS-ACTIONS IN UKRAINE IN THE 1960S — FIRST HALF OF 1990S

The article is dedicated to timing analysis of practical manifestations of different typological forms of the Ukrainian performance, and non-typical spatial art events-actions. Specificity of author's methods is presented, and peculiarities of ideological, artistic and aesthetic features of Ukrainian actionism in the system of fine art of Ukraine of the 1960s — first half of 1990s were considered. Active practical interest in this form of art provides for the establishment of principles of art history qualifications, prompts to scientific development and coverage of basic ideological manifestations.

Keywords: action, «the art of action», performance, «performative» Ukrainian actionism.

Тамара Гридяева

ПЕРФОРМАНС И ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СОБЫТИЯ-АКЦИИ В УКРАИНЕ

1960-х — первая пол. 1990-х годов

Статья посвящена временному анализу практических проявлений разных типологических форм украинского перформанса и нетипичных пространственных событий-акций. Представлена специфика авторских методов и рассмотрены особенности идеологических, художественно-эстетических признаков украинского акционизма в системе изобразительного искусства Украины 1960-х — первой половины 1990-х годов. Активная практическая заинтересованность этим видом искусства обусловливает создание принципов искусствоведческой квалификации, побуждает к научной разработке и освещению основных идейных проявлений.

Ключевые слова: акция, «искусство действия», перформанс, «перформативный», украинский акционизм.



Галина НОВОЖЕНЕЦЬ-ГАВРИЛІВ

ХУДОЖНЯ ФОРМА ЯК ВИРАЗ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ТРАДИЦІЇ

Розглядається українське мистецтво середини XX ст., тематично, стилістично і ментально налаштоване на українство. Звертаємося до питання «українського національного стилю», що визначається сумою типових стильово-пластичних ознак та відповідною системою образності. Розглядаючи творчість ряду мистецьких особистостей, ми відслідковуємо творення характерних художніх форм та ілюструємо тяглість традиції в українському мистецтві.

Ключові слова: художня форма, український національний стиль, стильово-пластичні ознаки.

В процесі еволюції українська культура мала свої злети, апогеї: артанійська та трипільська культури, козацьке бароко, неовізантизм, авангард 1930-х. У 1930-х рр. європейська мистецтвознавча думка повернулась лицем до проблеми національного. Цей же вектор відслідковуємо в українському мистецтві у 1960-х та 1990-х роках. У нашій статті розглядаємо українське мистецтво XX ст., тематично, стилістично і ментально налаштоване на українство.

Українське образотворче мистецтво XX ст. яскраво презентоване творчістю митців, що звертались до національних витоків, до традиції. Яскраві представники: Григорій Нарбут, Михайло Бойчук, брати Кричевські та, відповідно, їхні учні. Г. Нарбут вчив своїх учнів: «…Живіть змістом старої минувшни і її формою і будьте сполучниками її з новими проявами, з новими ідеями…» [6, с. 26]. По інший бік Дніпра подібну тезу проголошував відомий мистецтвознавець Михайло Драган: «Митці станули на становищі повороту до старих традицій, щоб тим самим здобути сильну підставу для української мистецької творчості» [12, с. 131]. Звернення до традиції, до витоків прочитується у творчості митців, що реалізували себе поза Батьківщиною. Саме на прикладі їх творчості, географічно відірваних від рідної землі, доцільно проілюструвати тяглість традиції в українському мистецтві, творення відповідної їй художньої форми.

Ще еміграція міжвоєнної доби почала шукати ті національні джерела, на які вона могла би опертися при формуванні системи своїх культурних кодів. Митці-емігранти послідовно й осмислено дошукувалися національних праджерел. Їх пошуки були послідовними і теоретично осмисленими. Вони намагалися відмежувати у своїй творчості типово українське від австрійського, польського, російського. Так, члени варшавського гуртка «Спокій» дискутували близькість культур польського і українського народів, що створювало реальну небезпеку втрати національної ідентичності [16].

У 1950-х рр. питання українськості у діаспорі набуло особливої гостроти, що було пов'язано зі складом повоєнної еміграції, більшість якої формували виразні, національно свідомі особистості. Резолюція Першого з'їзду СУОМ (Спілки українських образотворчих митців) декларувала: «Обов'язком українських митців на чужині є не тільки вивчати великі досягнення європейського мистецтва, але й вносити в те європейське мистецтво свої власні, оригінальні надбання. Це буде можливим тільки тоді,

коли українські митці зберігатимуть національну суть свого мистецтва» [14, с. 38—39]. Перебуваючи в середовищі інших культур, важливо було протиставитись інокультурним впливам і асиміляції. Митці намагалися не змінювати стилістично-тематичних шат образності, свідомо чи несвідомо ставили перед собою завдання зберегти багате традиціями національне мистецтво як «найяскравіший вислів духа народу...» [9, с. 162].

Основу кожної національної школи в мистецтві творить різноманітність елементів формального та духовно-світоглядного порядку. Українськість у творчості митців-емігрантів відчитуємо на стильово-пластичному, тематичному та ментальному рівнях. Стильово-пластичні ознаки є основою творення художньої форми, що визначає обличчя національного мистецтва. Українське мистецтво має свої характерні ознаки, які вирізняють його з загальноєвропейського мистецького контексту. Це стосується, перш за все, композиції «як основного абсолюту національної форми» [7, с. 16].

Толеруючи ідеї «окремішності українського мистецтва», значна частина митців у діаспорі культивує певні стильові ознаки, притаманні українському народному та сакральному мистецтву: фронтальність, площинність, вертикальна перспектива, лінійність, заокругленість ліній, видовженість форм, гаряча палітра тощо. Василь Масютин тонко відзначає, що «... як мелодична основа властива українському музичному чуттю, так графічність є невіддільною ознакою української пластики» [17, с. 18]. Українські пластичні риси помітні в творчості провідних еміграційних митців. Богдан Стебельський, аналізуючи палітру С. Борачка, зауважив: «Його українськість у ліризмі колористичних гам, що перекликаються ясністю і ніжністю тонів з українськими іконами XVI століття» [8, с. 237]. Володимир Янів характеризує творчість Христини Куріци-Ціммерман: «Для фахової критики національний елемент у творчості Христини узмістовлюється у багатстві барв — у пишноті кольорів — у сміливім кресленню ліній з їх динамікою і вітальністю» [22, с. 15].

Свідомо коректує свій мистецький вислів як усе більше національно забарвлений Аркадія Оленська-Петришин: «Я почала переходити все далі від розпливчатих «каламутних» форм до чітких і все більше виразних... впроваджувала у свої олійні твори роздільні форми і кольори... Я також відмовилася від глибокого простору і малювала в площинній манері» [8, с. 324]. Можемо вважати, що зміни в пластичному вислові А. Оленської-Петришин пов'язані з поворотом до форм української середньовічної іконографії. Пластичне вирішення та трактування площини в її творах 1970-х рр. суголосне, для прикладу, з іконою з села Радруж (Польща) «Микола з житієм» (XV ст.). А. Гогентайль-Пулюй намагається максимально наблизити візуальну мову своїх творів до народної культури: «Вона переймає формальні засади Сходу, як, наприклад, ритмічне розташування рядами, або грайливе, дедалі тісніше наповнення порожнього простору» [22, с. 13]. Мисткиня вживлює в живописну площину творів аплікації з клаптиків української вишивки, бажаючи надати в такий незвичний спосіб українськості своїм творам.

Свою національну приналежність в особливий спосіб виявляє Олександр Гуненко. Його абстрактні твори мають назви, що тяжіють до українського звучання: «Poliksana», «Babapana», «Hadunca», «Choho-Nashcho», «Naschi» [19, с. 178]. З національними витоками пов'язана ритмічно-декоративна творчість Рона Костюка. Митець вважає, що українське мистецтво з його яскравими кольорами та геометричною декоративністю мало на нього безпосередній вплив. Духовні джерела українського мистецтва спровокували творчість провідних митців діаспори. На думку Володимира Овсійчука, «за творчістю М. Мороза стояла українська ікона, відбиваючись згустком національного духовного спадку» [10, с. 9].

Уважно аналізуючи кращі зразки мистецтва української еміграції, простежуємо в них композиційні ходи та ритми, типові для давнього українського мистецтва. Як приклад — темпера Петра Холодного-молодшого «Піхота» (1957) та Якова Гніздовського «Стадо овець». Ритміка людських постатей, силуети голів у графіці Я. Гніздовського «Метро — автоматична брама» (1957) візуально перегукується з композиційними ритмами та схемами «Страшного суду» (XV ст.) з села Мшанця (Львівська обл.).

Характерні українські пластичні ознаки у творах еміграційних митців підкреслює французька критика. Мистецтвознавець Рене Коравальо зауважує: «Українське походження Мирона Лева (М. Левицького. — *Г. Н.*), безперечно, вплинуло на його творчість. Воно дає їй близьку подібність до східного мис-

тецтва» [2, с. 37]. У мистецтві І. Нижник-Винників «барви і форми є типово південнослов'янські», — вважає Франціс Легран [3]. У такий спосіб українське коріння в формально-візуальному, знаковому та колористичному виявах простежуємо в творчості цілої низки митців діаспори.

Культоролог з діаспори Юрій Шерех говорить про мистецтво діаспори 1950-х як про «втечу у царство мрії та ідилії» [20, с. 32]. Мрії зумовлювали спрагу за минулим, вкриваючи його серпанком романтики. «Повітря з українських степів наповняє зали виставок...», — тонко зауважує Ф. Легран, висловлюючи свої враження від виставки Юрія Кульчицького [21, с. 13] «Українська стихія обгортає світові теми і вичаровує своєрідний містичний світ сонця, рослинності і звірів, сплітає бувальщину з сучасністю...», — коментує В. Вовк творчість Іванни Нижник-Винників [3, с. 10].

Провідні митці еміграції намагалися триматися твердих позицій і вели за собою інших. Петро Мегик переконував: «Ми не можемо бути в своїй творчості французами, німцями чи американцями. Все, що будемо творити в їхньому спрямуванні, буде чуже або далеке українській духовності. Не маючи оточення своєї природи, людей, нам особливо тяжко знаходити себе...» [8, с. 7]. Ідейно обґрунтовує свої позиції Володимир Ласовський: «Не існує мистецтво, відірване від свого расово-національного кореня, заложеного в крові й підсвідомих глибинах психіки митця» [5, с. 3]. Запитання і відповідь одночасно звучать у листі Василя Дядинюка до Святослава Гординського: «Славку! Куди іти і звідки починати нам, українцям. Та ж не з Парижу, бо він лише для французів, та ж не з німецького Берліну або з Риму?» [1, с. 34]. Проживши півстоліття в еміграції, впевнено дає відповідь на запитання М. Дмитренко і доводить правильність обраного ним шляху: «Досвід моєї праці в образотворчому мистецтві Німеччини, Канади, Сполучених Штатів Америки підказує мені, що не зовсім правильно міркують митці, які вважають, що треба відмовитись від нашого традиційного мислення, від «комплексу України» взагалі, щоб мати успіх серед пересічного і навіть добре обізнаного у справах мистецтва глядача на Заході. Я наполегливо тримався лінії, яку виробив в Київському художньому інституті, і мене дуже добре розуміли німці, канадці, а тепер розуміють американці ...» [8, с. 265].

В основі ідеї національного культурно-суспільного відродження лежить традиція. Саме вона є тим «розчином», що фіксує індивідуальні самовияви окремих митців, визначає орієнтири та моделі поведінки. Середовище української еміграції вбачало свою громадянську місію в збереженні «національної форми» і «національних змістів» покинутої Батьківщини. Митці діаспори черпали свої творчі ідеї з джерел прадавніх українських культур, українського середньовічного живопису, українського бароко, народних традицій. У пошуках візуальних ідей Олександр Архипенко став учасником археологічних експедицій. Магія трипільської культури пульсувала в його творах «Дуалізм» (1950) і «Королева» (1954). Архипенкова «Ма» — ніби продовження трипільської традиції жіночого торсу. Архаїчні фігурки з птахоподібними головами — анімалістично-алегоричні пошуки митця, навіяні образами прадавніх зооморфних релігій — «Та, яка літає» (1957), «Фрагментарна постать» (1957).

Митці різного скерування радо брали за основу візантійську естетику, успішно поєднуючи її мовні засоби з найсміливішими просторовими проектами. Майже третина митців-емігрантів творчо інтерпретувала візантійську традицію як візанто-ренесансну, візанто-класичну, візанто-модерну. Художники опиралися на три взірці: нечисленні ікони візантійського стилю XI—XIV ст., ренесансні та барокові ікони XVI—XVIII ст., ікони XIX ст. [8, с. 49]. Щоправда, деякі художники лише механічно копіювали формальну стилістику візантійського канону: площинність, двовимірність, лінійність, фронтальність, видовженість пропорцій, золоте тло, не вдаючись у його глибинні символічні, метафізичні змісти. Михайло Осінчук створив самобутній стиль на основі візантійської естетики княжої доби. Обговорюючи виставку М. Осінчука, М. Островерха зазначав: «...Ікона, історичний образ і побутовий, дають поживу і віддих тій українській людині, її душі, що тужить іще за мистецтвом української культури і традиції, за українським минулим на тлі українського сучасного, охопленого і створеного у мистецькій формі» [11, с. 16]. Темперне малярство П. Холодного-молодшого — площинне, лінійне, ритмічне — захоплює модерним тлумаченням форми. Неовізантист-естет, він з успіхом переносить візантійські пластичні елементи в світське малярство. Темпера «Євангелісти» П. Холодного-молодшого демонструє незвичай-

не формальне вирішення теми в неовізантійській традиції. У творчості С. Гординського вбачаємо органічний синтез візантійсько-давньоруського іконопису, традицій мистецтва європейського ренесансу та творчого методу Михайла Бойчука. Святослав Гординський стверджував: «В українській культурі, якщо вона такою хоче бути, повинен існувати органічний зв'язок усього нового з тим, що вже було» [4, с. 25].

Частину митців діаспори приваблювала декоративна експресія українського бароко. У цьому напрямку працювали нарбутівці Роберт Лісовський та Михайло Бутович. Останній, творячи книжкову графіку, захоплювався рослинною орнаментикою барочних різьблених іконостасів, широко використовував барокову предметність: картуші, герби, лаврові вінки, букети, стрічки, списи, сагайдаки і т. ін. На творчість Р. Лісовського вплинуло українське графічне барокове мистецтво XVII—XVIII століть. Декоративні композиції Р. Лісовського є сублімованим продовженням українського народного мистецтва з його увагою до квітів, рослин, глечиків, драперій — обкладинка до «Календарця українця у Великій Бретанії» (1957).

Творчість митців-емігрантів стилістично живиться різними видами народного мистецтва: наївного малярства, писанкарства, різьби лемків. Про джерела своєї творчості пише М. Бутович: «Пробував від народного кореня, нав'язуючи з одного боку до народного примітиву, а з другого шукав народний первень у піснях, думах, переказах, приповідках...» [19, с. 335]. Стиль Я. Гніздовського апелює до прадавньої символіки народного килимарства, що помітно на прикладі малярського твору «Кукурудза» (1953) та графічних листів «Барани» (1969) і «Стадо овець» (1968). Риси народної ужиткової кераміки притаманні творчості Ярослави Геруляк. Вплив народної традиційної української культури знаходимо у творах Аки Переймм, що є автором численних «Птахів» зі зварюваного металу. Мисткиня зізнається: «...Мене завше приваблювала українська народна культура — пісні, писанка, рушник, килим, ковальські об'єкти...» [8, с. 317]. У цьому напрямку працює Ірма Осадца. Джерелом її творчості стають орнаменти-символи українських писанок.

В такий спосіб українська художня діаспора реанімувала ідею творення «українського національного стилю». Полеміка щодо засад творення українського стилю була розпочата ще представниками національного романтизму в XIX ст. як ідея формально-концептуальної ідентифікації українського мистецтва. «Український національний стиль» пропагував пошуки національного самовираження через пластичні ключі. Розвиток концепції національного стилю містив у собі не лише естетичний, але й ідейний сенс і акцентував на синтетичних вартостях національного мистецького досвіду. Згодом, у 1970-х, Юрій Соловій застерігав: «Манія творення національного стилю в нас дуже добре поширена і тут власне треба провести гостре розмежування — між пласким стилізаторством і тривожною творчістю. Лише підсумки надбань справжньої творчості виявляють елементи нашого стилю і нашої ментальності в творчому її вияві» [5, с. 188]. «Окремого українського мистецького стилю як такого нема, — вважав В. Попович, — але, натомість твори передових митців свідчать про деякі специфічні властивості українського мистецтва, які відрізняють його серед інших, а тим самим доводять існування окремого українського мистецтва» [13, с. 25]. Юрій Шерех застерігав, що «національний стиль» обмежується зазвичай стилізаторством, а не глибинним виявленням елементів нашого стилю і нашої ментальності в творчому розумінні. Український зміст, у свою чергу, не слід розуміти вузько — як тематику, а широко — як сукупність усіх тих елементів, а їхня сума вирішує характер мистецького твору.

Тематично, стилістично і ментально налаштована на українство, творчість згаданих митців презентує широкий ряд художньо-пластичних рішень та тем. Розглядаючи їхню творчість, ми знайомимось з характерними художніми формами, притаманними українському мистецтву, ілюструємо тяглість української мистецької традиції.

1. *Гординський С.* Василь Дядинюк / Святослав Гординський // Нотатки з мистецтва. — 1975. — № 15. — С. 34—37.
2. *Даревич Д.* Мирон Левицький / Дарія Даревич ; вступ С. Гординський. — Торонто : УСОМ, НТШ, 1985. — 126 с.
3. Йоанна Нижник-Винників. Альбом / Віра Вовк, Юрій Кульчицький. — Париж, 1992. — 157 с.
4. *Кейван І.* Українські митці поза Батьківщиною / Іван Кейван. — Едмонтон ; Монреаль, 1996. — 226 с.

5. *Ласовський В.* Завваги про сучасне мистецтво / В. Ласовський // Карби. — 1933. — Ч. 1. — С. 14—16.
6. *Лісовський Р.* Спомин про Г. Нарбута. Каталог / Роберт Лісовський. — Львів : АНУ, 1993. — С. 26.
7. *Міщенко Г.* Що таке національна форма? / Григорій Міщенко // Образотворче мистецтво. — 1997. — № 3—4. — С. 16.
8. Мистецтво української діаспори. Повернуті імена : зб. статей / ред. О. Федорук, Д. Степовик, В. Врублевська, М. Коць. — Київ : Тріумф, 1998. — 382 с.
9. *Овсійчук В.* Новаківці в діаспорі / Володимир Овсійчук // Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя : матеріали міжнар. наук. конф., Івано-Франківськ, 10—12 листопада 1992 року / за ред. С. Павлюка. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. — С. 162—170.
10. *Овсійчук В.* Михайло Мороз в Римі / Володимир Овсійчук // Богословія. — 1993. — Ч. 59. — 93 с.
11. *Островерха М.* Без декору. Міркування на мистецькі теми / Михайло Островерха. — Мюнхен : УВУ, 1948. — 152 с.
12. *Певний Б.* Невже назворот / Богдан Певний // Сучасність. — № 2. — Київ, 1997. — С. 131.
13. *Попович В.* Нео-візантисти і псевдо-візантисти в українському іконописному малярстві / Володимир Попович // Нотатки з мистецтва. — 1989. — № 29. — С. 11—32.
14. Резолюції Першого З'їзду Української Спілки Образотворчих митців // Українське мистецтво. Альманах-1. — Мюнхен : УСОМ, 1947. — С. 38—39.
15. *Соловій Ю.* Про речі більші, ніж зорі / Юрій Соловій. — Нью-Йорк ; Мюнхен : Бібліотека Прологу і Сучасності, 1978. — 319 с.
16. *Стебельський Б.* Ідеї і творчість: збірник статей та есеїв / Богдан Стебельський. — Торонто : Канадське НТШ, 1991. — 352 с.
17. *Стебельський Б.* Митці про мистецтво. Богдан Стебельський / Богдан Стебельський // Українське мистецтво. Альманах II. — Мюнхен : УСОМ, 1947. — С. 17—22.
18. *Стебельський Б.* Северин Борачок / Богдан Стебельський // Естафета. —1974. — № 2. — С. 237—258.
19. *Федорук О.* Микола Бутович. Життя і творчість / Олександр Федорук. — Київ ; Нью-Йорк : Видавництво П.М. Коця, 2002. — 431 с.
20. *Шерех Ю.* Не для дітей / Юрій Шерех-Шевельов. — Нью-Йорк : Пролог, 1964. — 182 с.
21. Юрій Кульчицький. Альбом / авт.-упор. Франсіс Легран. — Париж, 1991.— 102 с.
22. *Янів В.* Між розпачем і надією. Збірник есеїв з мистецтва / Володимир Янів. — Мюнхен : УВУ, 1992. — 170 с.

Galyna Novozhenets-Gavryliv

THE ARTISTIC FORM AS THE EXPRESSION OF UKRAINIAN ARTISTIC TRADITION

This paper studies the mid-twentieth century Ukrainian art that is thematically, stylistically and mentally directed to Ukraine. We address the issue of «Ukrainian national style», which is determined as the sum of the typical stylistic and plastic features and that of imagery system.By considering the work of a number of artistic personalities we trace the creation of specific art forms and demonstrate the continuity of tradition in Ukrainian art.

Keywords: artistic form, Ukrainian national style, stylistic and plastic features.

Галина Новоженец-Гаврылив

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА КАК ВЫРАЖЕНИЕ УКРАИНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ

Рассматривается украинское искусство средины XX века, тематически, стилистически и ментально настроенное на «украинство». Обращаемся к вопросу «украинского национального стиля», который определяется суммой типичных стилистически-пластических признаков и соответствующей системой образности. Рассматривая творчество ряда художественных личностей, отслеживаем создание характерных художественных форм, иллюстрируем преемственность традиции в украинском искусстве.

Ключевые слова: художественная форма, украинский национальный стиль, стилистически-пластические признаки.



Василь СИВАК (молодший)

ХРИСТИЯНСЬКА ЛІТУРГІЯ ТА ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ОБРАЗИ

Зосереджена увага на формуванні Святої Літургії, окреслено її зародження та розвиток з акцентом на проникнення у суть її символіки. Виявлено зв'язок словесних богословських формулювань з візуально-мистецькими образами. Охарактеризовано основні літургійні теми, пов'язані між собою Євхаристійною тематикою та життям Христа.

Ключові слова: Літургія, Євхаристія, візуально-мистецькі образи, символічність, іконографія.

Літургія — це вислів віри, молитовний засіб Церкви для прославлення Бога. Священне мистецтво в Літургії — глибокий засіб, аби той вислів віри зробити для сприймання найкращим і найдоступнішим для людини [6, с. 13].

Святі Отці VII Вселенського Собору в Нікеї називають слова текстів Священного Писання та іконописні зображення «чуттєвими символами», відмічаючи, що між ними є «аналогія літургійної функції»: «Через ці два способи, що доповнюють один одного, тобто через писання і через видимий образ, отримуємо ми знання про одне і те саме» [6, с. 31]. Отже, у цьому випадку йдеться про два різні способи вираження одного змісту та з однією метою.

Сутність християнського мистецтва пізнається у Літургії: «Сущність бувши не до описання-зображення (як Бог), коли ж останньо воплотився ти, зволив ти стати описуваним-зображеним, прийнявши тіло, ти взяв на себе всі його властивості, тому то ми вид твій для зображення малюючи, люб'язно цілуємо, до твоєї любови піднесені і від нього (виду) ізцілення благодать черпаємо, йдучи за апостольськими божественними переданнями» [8, с. 15].

Іван Дамаскин на основі процитованих нами слів казав: «Коли бачиш Того, що не має тіла і стався тебе ради людиною, можеш, отже, виконати (зобразити) його людський вид. Коли Невидимий, зодягнувшись в тіло, став видимим, отож представляй образ Того, що був бачений» [8, с. 15]. Пізніше він додає: «…Я схиляюсь не перед матерією, а перед Творцем матерії, що стався матерією ради мене, в матерії прийняв життя між нами і через матерію здійснив моє спасення». Отже Христос — це ікона Отця. Це основа богословії ікони і богословії знаків та символів Літургії.

Літургія включає в себе священні речі (храм, ікони, книги, одяг тощо), які мають видиму форму та здійснюють реальний духовний контакт із надприродним, творять його присутність.

Звертаючись до вивчення християнської Літургії, спробуємо коротко окреслити її зародження та розвиток з акцентом на проникнення у суть її символіки. Зрозуміло, нас цікавитиме виникнення та розвиток візуально-мистецьких образів з літургійного дійства.

Слушно зауважував о. Мелетій Соловій: «..Служба Божа з одного боку є Божою установою, а з іншого боку є вона твором історії й різних історичних чинників…» [7, с. 27].

Коли йдеться про становлення Літургії, то треба розглядати її, починаючи від Тайної Вечері, на якій Христос і постановив першу безкровну жертву. Важливою обставиною цієї події було те, що Христос встановив Євхаристію у рамках старозавітної пасхальної жертви, що дало привід для оформлювання молитов та обрядів Служби Божої. Старозавітна пасхальна жертва була лише предтечею і праобразом новозавітної Служби Божої. Жертву пасхального ягняти встановив Бог ще через Мойсея, на спомин визволення євреїв із єгипетської неволі [7, с. 19]. Жертва одного разу і навічно принесена на хресті, у вічності приноситься в небесній скинії і безпосередньо втілюється тоді, коли Церква творить її спомин в Євхаристії [12, с. 30].

Знані дослідники у галузі Літургійного богослов'я Роберт Френсіс Тафт [11, с. 19] та Ганс Йоахим Шульц [13] сходяться на думці, що в євхаристійному обряді є тісний взаємозв'язок літургійного символізму (обрядової церковної служби), літургійного обрамлення (архітектури, іконографії) та літургійної інтерпретації (містагонії). Йдеться також про те, що кожне вивчення євхаристійного обряду на шляху його історичного розвитку повинно враховувати взаємозв'язок та ґенезу традиції загалом.

Мотивом Тайної Вечері було непорочне і чисте ягня, яке приносилось у жертву за спасіння людей (ягня приносили в жертву іудеї під час святкування Пасхи). Цілком зрозуміло, що християни почали говорити про Ісуса як про Ягня Боже. Переосмисливши таку алегорію, художники почали зображати у храмах Ягня, яке символізувало образ Христа. У перших століттях Нової ери в християнському мистецтві популярним стало зображення Агнця Божого як символу жертвоприношення. Це засвідчує зображення на фресці катакомб III—IV ст. [10]. Символічний образ Христа у вигляді ягняти був настільки розповсюдженим, що в 692 р. під час церковного синоду в Константинополі вказувалось: «Зображення Христа як ягняти стало більш частим, ніж зображення його як людини», — такий стан проіснував майже до XII ст. [9, с. 56].

Цей сюжет іконографії наприкінці XVIII ст. набув популярності в Галичині та на Волині у контексті Божого Тіла та Крові, що безпосередньо представляли Євхаристію [15]. Отож до перших символічно-мистецьких образів Христа, які утворилися з літургійного циклу, можемо віднести зображення Ягняти.

Тайна Вечеря була зародком, із якого поступово розвинулися всі пізніші варіанти літургійних обрядів [7, с. 19].

Літургія апостольського періоду мала родинний характер у вигляді спільної родинної гостини-вечері і за своїм візуальним висловом нагадувала Тайну Вечерю. Слід також прийняти до уваги впливи на первісне формування літургії єврейського синагогального богослужіння. Адже відомо, що апостоли та перші громади християн у Єрусалимі були за походженням євреями. Навіть по зісланні Святого Духа перші християни ходили до синагог і брали участь у спільних богослужіннях. Лише на «ламання хліба», а саме — на євхаристійну жертву сходилися вони по приватних домах. Згодом правовірні євреї стали уникати християн як єретиків та зрадників і цілковито відокремились. Очевидно, що після роз'єднання у християн залишились деякі єврейські звичаї у відправленні літургії, зокрема початок зібрання починався з молитви, а потім продовжували читати св. Євангеліє, що було характерним для євреїв. Молитву, яку читали над хлібом і вином, також запозичили в єврейської «берахі» (молитва благословення), ту саму, яку Ісус проголосив на Тайній Вечері і в якій йдеться про вдячність Богу за створення світу та за спасіння роду людського [12, с. 28]. Стає зрозумілим, що прототипом для апостольської Євхаристії була Вечеря Господня, яка сама відбувалася на взірець єврейської вечері [3, с. 23]. На формування літургії мала певний вплив і поганська культура. На думку професора архімандрита Кіпріана важливе значення мають два моменти: 1) Церковне жертвоприношення є противагою жертвоприношення язичницькому. В кожному випадку це причащання або Богу, або нечистому; 2) Ламання хлібів розглядалось як регулярне богослужіння Божого дня (Кор. гл. 11). Благословлявся Хліб і всі причащались. Вечеря була нагадуванням смерті Божої. Тому і молитва нагадування, анамнезис, також становить важливу частину євхаристійного канону. Важливий вплив на формування християнської Літургії, а також її символіки, мала грецька філософія, особливо в її неоплатонічній інтерпретації. Це проявляється в укладі та стилі деяких молитов Літургії й у введенні нових символів.

Малярство перших віків зародилося у катакомбах. Навіть теми, які, на перший погляд, здаються звичайним декором, мають прихований сенс. Як приклад, виноград. Це ілюстрація слів Христа: «Я — виноградина, ви — гілки. Хто перебуває в мені, а я в ньому — той плід приносить щедро. Без мене ж ви нічого чинити не можете» (Йо. 15,5). У цих словах і образі відповідно до літургійного богослов'я прихований зміст як еклезіологічний, так і сакраментальний. Образ виноградника і гілок зображає Христа і Його Церкву. «Виноград дає вино так, як Слово дало Свою Кров», — пише Климентій Александрійський. Отож виноград нагадував християнам сакрамент, який є в засаді існування Церкви — це Євхаристія [1, с. 34].

Оскільки катакомби були єдиним безпечним місцем, де християни могли разом збиратися на спільні молитви для поклоніння мученикам та богослужіння, то вони набули і сакрального значення. У період спорудження катакомб на гробах мучеників починають служити Євхаристію на знак того, що вони віддали своє життя за віру в Христа Спасителя. Саме з того періоду походить традиція служити Божественну Літургію, тобто Євхаристію на антимінсі, — це плат, у кутах якої зашиваються частинки мощей святого, що завжди знаходиться на престолі [18].

З II ст. можна говорити про певний сталий порядок євхаристійної відправи, під час якої прийнято регулярне читання старозавітних уривків і Апостольських Листів, а установчі слова укладено з розширеною подячною літургійною молитвою. У той період грецьке слово «євхаристія» відноситься до цілої євхаристійної відправи, трапези [16].

Уже в III ст. Александрійський богослов Оріген робив спроби символічного обґрунтування літургії, говорячи, що тайна спасіння актуалізується в нашій реальності, входить у неї через видимий знак, який і являє її, і приховує. Христос для нього — основна тайна християнства, в ньому поєднані Бог і чоловік, так що божественне є приховане за людським, і явлено тому, хто має очі, щоби бачити. Тобто, хто має віру — бачить людину, але усвідомлює в Ньому Бога. Розвиток вчення Орігена про християнські тайни і літургію набули свого обґрунтування у Діонісія Аеропагіта в V ст. та Максима Сповідника в VII столітті.

З III ст. до нас дійшли взірці фрескових іконографічних композицій, які знаходяться в церкві Дура-Европос. Важливим у цих фресках є те, що це перший досвід оздоблення розписом храму та спроба розташовування у ньому іконографічних композицій. У цій же церкві є ніша із зображенням Доброго Пастиря, а під ним — Адама і Єви. Саме ця ніша, на думку Галини Колпакової, могла стати праобразом для майбутньої абсиди (Святилища) [16, с. 26].

У малярстві катакомб спостерігаємо зображення таїнства — хрещення і євхаристії, зокрема сцени Старого та Нового завітів: Йона в чреві кита, Ной і корабель, Авраам і Ісаак тощо. Іконографія катакомб виникала в літургійному середовищі, а саме під час молитов за померлих [12, с. 35]. І хоч євхаристійна зала до нас не дійшла, однак ці фрески (Дура-Европос та катакомбні зображення) лягли в основу розвитку євхаристійної іконографії в контексті візантійської традиції.

Важливим документом про Службу Божу III ст. є т. зв. «Апостольське Передання» св. Іполита Римського (235 р.), який подав не лише опис літургії, але й текст Служби Божої того часу [7, с. 30]. Слід згадати також, що в цьому документі Служба Божа означена терміном «Євхаристія».

Саме у літургії давньої Церкви у своїй традиції відкривається могутній потенціал і надбання віри, яка спроможна об'єднувати, хоча форми літургій дуже різноманітні. Серед такого надбання найбільшої уваги заслуговує візантійський літургійний устав-обряд, поширений у православ'ї. Якого великого значення надає православ'я євхаристійній відправі, бачимо вже з того, що саме у ній воно зосереджує сутність поняття «літургія». Отже, вже в IV ст. слово «літургія» означало у Східній Церкві євхаристійну літургію [13, с. 23].

«Євхаристія» — грецьке слово, перекладається як «благодаріння, подяка». Ще апостол Павло закликав християн: «За все дякуйте» (1 Фес. 5, 18). У перекладі з грецької мови на українську ці слова означають «творіть Євхаристію у всіх справах». У праці «Малая история византийской эстетики» Віктор Бичков твердить, що Євхаристія — це ціль усього літургійного циклу [2, с. 207].

Євхаристія — це не тільки найголовніше Таїнство у Церкві, але і таїнство самої Церкви. Псевдо-Діонісій Ареопагіт говорив, що Євхаристія — це

єдина «ікона» Христа, звідси у візантійській теології реалістичне і сотеріологічне розуміння Євхаристії, як участь людини у прославленому і животворному людстві Христа [17].

Отці Церкви (IV ст.), серед яких вирізняються святі Василій Великий, Феодор Мопсуетський та Іван Золотоустий пояснювали Богослужіння як знаково-символічну літургійну чинність, що має збуджувати емоції вірних. Так, за Василія Великого та Івана Золотоустого Євхаристія уже мала на той час цілком сформований, визначений характер. Що стосується Літургії Василія Великого, то, як уже відомо, цьому Святителю належить молитва-Анафори (грецьке ἀναφέρω — (анаферо) — центральна частина Євхаристії, яке в літургійному контексті означає «приписнесення» — припіднесення Святих Дарів) — сам Євхаристійний канон [5, с. 23]. Отці залишили для євхаристійного чину Церкви набагато більше, ніж самі євхаристійні тексти, які оцінювалися дуже високо. Будучи єпископами, вони думали про те, щоб через ці тексти всю Господню трапезу можна було якомога глибше сприймати як Христову містерію. Бо без імпліцитного богослов`я знаків і символів богослужіння сама служба залишилася б лише обов`язковою нормою, яку слід виконати, а основні літургійні дії в їх сакраментальному значенні не могли б бути зрозумілі в богословському та емоційному аспекті [14].

Значного розвитку візантійська культура, як і Літургія загалом, набула в епоху Юстиніана. Це період побудови храму святої Софії, яка стала символом епохи, а також символом нової Літургії — Великого входу з урочистими перенесенням дарів і містичними супровідними піснями. Тоді завдяки Романові Сладкопівцю досягла найбільшого розвитку церковна поезія, виникли нові календарні свята, зокрема такі, як Благовіщення та Успіння Богородиці, а літургійні гімни писав сам імператор Юстиніан. Навіть припускають, що в період Юстиніана виник звичай теплоти. Юстиніанова епоха — це, насамперед, доба, коли стали відомі твори Діонісія Ареопагіта з їх символічним поясненням сакраментальних обрядів та церковних установ. За Діонісієм перша чинність Літургії відображає основну структуру божественного, спасенного діяння євхаристійної відправи та ієрархічного урядування. Значення Літургії в епоху Юстиніана пояснює також Максим Ісповідник у своїй праці «Містагогія», кожний розділ якої присвячений поясненню окремих частин Літургії.

Після Юстиніанівської епохи розуміння Літургії переходимо на мислення нової епохи VIII—IX ст. — період, коли починає виникати іконографічна програма храму, яка згодом стає канонічною. Це доба іконоборства, коли правовірна частина Церкви намагалась зберегти іконографічні зображення. Зрозуміло, що і нова виражальна концепція літургії мала підтвердитись мистецькими зразками, які походили з перших десятиріч після перемоги над іконоборством.

На одному з іконоборчих Соборів (754 р.) йшлося про порівняльний аналіз вшановування Христової ікони з обрядами євхаристійної відправи; згідно з поясненням Собору, Євхаристія — це не ікона, а реальність Христового Тіла. А стосовно символічного зображення, то VII Собор стверджував таке: «Оскільки воно збігається з історією узгідненої з Євангелієм керигми, то свідчить про дійсне, а не вигадане втілення Божого Слова..» (COD 136 DH 601) [13, с. 127]. Відомо, що вшанування ікон було визнано на VII Вселенському Соборі (787 р.).

Після іконоборства розміщення зображень у храмі вже не визначалося послідовністю розгортання історичних подій, а мірою важливості зображуваного. Про розміщення зображень у Храмі за ступінню важності йдеться у екфразисі патріарха Фотія [13, с. 132].

Зображення у храмі на рівні сприйняття також включались у загальне літургійне дійство, сприяючи своєю естетичною значимістю створення ефекту містичного єднання неба і землі. Так, на думку Симеона Солунського, «священні зображення» Спасителя, Богородиці, Івана Хрестителя, ангелів, апостолів та інших святих означають «і перебування Христа на небі зі своїми святими, і присутність Його серед нас». Ця ідея лягла в основу всієї візантійської естетики та її розуміння культового живописного образу-ікони [2, с. 211].

З доби іконоборства Літургія щораз більше ставала відображенням містерії Христового життя. Мистецькі композиції, які допомагали краще зрозуміти літургію, знаходяться у багатоілюстрованому згортку (кінець XI ст.) літургійних текстів патріаршої бібліотеки в Єрусалимі, Starou109 [13, с. 158—165]. Майже всі ілюстрації стосуються сутності та функцій літургійної молитви. Зокрема, згорток містить такі зображення, які тоді ще не були характерними для церковного монументального малярства, але по-

ступово входили в нього: Іван Золотоустий, що відправляє біля престолу (з цієї сцени пізніше розвинулась композиція «Літургія Отців Церкви»), Причастя апостолів, Небесна літургія (тут представлений дуже ранній її варіант, подібний до Причастя апостолів; ця тема стає поширеною починаючи з XIV ст.), Гостинність Авраама, Видіння Петра Олександрійського (мотив якого буде характерний для XIV ст. і в своїй основі є інтерпретацією Євхаристії). Ці зображення можна віднести до початків іконографічної програми храму. Іконографічні зображення цього згортка послідовно розміщені та підпорядковані змісту Літургії. Характеристику та тлумачення цих зображень у Літургії подав Ганс Шульц у своїй праці «Візантійська Літургія» [13, с. 158—165]. Три перші ілюстрації цього згортка — це Благовіщення, Різдво і Стрітення Господнє. Зображення Різдва безпосередньо співзвучне зі змістом тихої молитви Малого входу, яку єпископ має відмовляти як одну з перших своїх молитов. Йдучи за послідовністю літургії, аналогом до зображення Благовіщення є проскомидія — перша частина Божественної Літургії. Саме слово «проскомидія» означає принесення, бо у першохристиянські часи самі віруючі приносили хліб і вино, необхідні для таїнства Причастя. Отже, проскомидія — це чин приготування до Літургії, а Стрітення Господнє творить молитву другої ектенії за вірних. Четверта ілюстрація згортка Воскресіння пояснює першу частину анафори — Євхаристії: благодаріння за відкуплення, яке звершується у Воскресенні. Наступна частина анафори — у зображенні Воскресіння Лазаря. Цим чудом Христос підтверджує слова, які він сказав до Марти: «Хто в мене вірує, той навіть вмерши — житиме!» (Йо. 11,25). Зображення Причастя апостолів, яке складається з двох частин (ліворуч Христос подає святий хліб, де є початок тексту «Прийміть їжте», та праворуч подає чашу, а зверху напис «Пийте з неї всі») та зображення Хрещення сприймаються праобразами Христового тіла перед освяченням, а також дійсної Христової присутності після освячення. Присутньому Господеві слід поклонитись, тому митець ілюстрував молитву епіклези зображенням В'їзд в Єрусалим. Останніми, хто приймає жертву, є особи Пресвятої Трійці, які зображені згідно з візантійською іконографією. Молитва перед «Отченашем» ілюстрована Видінням святого Петра Олександрійського та його страти. Із решти п'яти ілюстрацій свят, дві стосуються самого причастя, дві — наслідків приймання причастя, а остання — закінчення літургії. Тобто, це Введення в храм Богородиці, Успіння Богородиці, зображення Христа й апостолів в Гетсиманському саду, Преображення. Наприкінці згортка зображене Розп'яття, як іконографічна паралель до слів останньої молитви перед кінцевим благословенням.

Мініатюри згортка ілюструють кожний аспект символіки Літургії, виходячи із широкого її змісту та чинностей. Підсумовуючи сказане про згорток, ідеї та зміст якого доповнюють літургійну символіку XI ст., доходимо висновку, що на основі таїнства Літургії послідовно формувались та ускладнювались символічні візуально-мистецькі композиції, пов'язані між собою Євхаристійною тематикою та життям Христа. Отож, Літургія в послідовності своїх окремих частин зображає Христове життя від воплочення до вознесіння.

В епоху Палеологів можна говорити про усталення Літургії та її остаточну сформованість. Виникають численні пояснення літургії, зокрема у творах богослова Миколи Кавасили (1391 р.) та митрополита Симеона Солунського (1429 р.).

Розвитку літургії відповідає нова іконографія. Остаточно сформувався святковий цикл, середньовізантійська іконографічна програма сягнула свого найвищого рівня. Зображення містерій Христового життя були виявом літургійної анамнези, ці зображення самі були частиною літургії, а одночасно з усталенням порядку літургії було досягнуто цілісності іконографічної програми храму [13, с. 176]. Літургію слід розуміти як своєрідну ікону, а точніше цикл ікон із Христового життя. Події Христового життя відображені в літургії, де вони наповнені глибоким символічним змістом та візуально представлені у мистецьких композиціях.

Свята Літургія є найважливішим моментом і найдієвішою молитвою у житті християнської спільноти, бо дає унікальну можливість зустрічі та єднання з Христом у Тайні Євхаристії. Водночас глибше сприйняття Літургії полягає у розумінні її урочистого приготування Святих Дарів та символічного відтворення життя Христа. За допомогою певних символів та засобів візуального сприйняття ці моменти відображено в сакральному мистецтві через мозаїки, фрески та ікони в храмі.

Змістовність і характеристика Літургії, включно з її євхаристійними композиціями, дає можливість краще зрозуміти їхнє значення як з богословського погляду, так і з мистецько-естетичного, оскільки зв'язок між цими аспектами є взаємодоповнюючим, що дає можливість краще і глибше усвідомити таїнство Євхаристії та її символічно-мистецькі образи. Отже, з метою поглиблення та розширення меж символічного сприйняття та функціонування євхаристійних сюжетів у храмі іконопис вдається до прийому перекладу словесних богословських формулювань у візуальні образи.

1. *Боднар О.-Л.* Тайна втілення / О.-Л. Боднар. — Ужгород : Карпати, 2009. — 271 с.
2. *Бычков В.В.* Малая история византийской эстетики / В.В. Бычков // Путь к истине. — Киев, 1991. — 407 с.
3. *Кипріан (Керн).* Євхаристія / (Керн) Кипріян. — Москва, 2006. — С. 23.
4. *Колпакова Г.С.* Искусство Византии / Г.С. Колпакова. — Санкт-Петербург : Азбука-Классика, 2005. — 524 с.
5. *Малков П.Ю.* Введение в литургическое предание / П.Ю. Малков. — Москва : Издательство ПСТГУ, 2008. — 348 с.
6. Матеріали VII Вселенського Собору (цитуються за виданням: Кравченко Н. І Православна ікона і християнська релігійна тематика в секулярному образотворчому мистецтві. — Інститут гуманітарних наук, 2004. — 206 с.).
7. *Мелетій М.* ЧСВВ Божествена літургія / М. Мелетій, о. Соловій. — Львів : Свічадо, 1999. — 422 с.
8. *Музичка І.* Українське сакральне мистецтво і богословія / І. Музичка // Матеріали міжнародної наукової конференції «Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи». — Львів : Свічадо, 1994. — С. 11—34.
9. *Овсійчук В.* Оповідь про ікону / В. Овсійчук, Д. Крвавич. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000. — 394 с.
10. *Покровский Н.* Очерки памятников христианского искусства / Н. Покровский. — Санкт-Петербург, 1999. — 679 с.
11. *Тафт Р.Ф.* Византийский церковний обряд / Р.Ф. Тафт. — Санкт-Петербург : Алетейя, 2005. — 160 с.
12. *Уайбру Х.* Православная Літургія / Х. Уайбру. — Москва : Библейско-Богословский Институт св. Апостола Андрея, 2000. — 212 с.
13. *Шульц Г.Й.* Візантійська Літургія / Г.Й. Шульц. — Львів : Свічадо, 2002. — 236 с.
14. Електронний ресурс. — Режим доступу: http://www.prytyska.kiev.ua/content/view/794/1/. — 10.03.2010.
15. Електронний ресурс. — Режим доступу: http://old.ugcc.org.ua/ukr/library/2005/paper/7/. — 10.03.2010.
16. Електронний ресурс. — Режим доступу: http://old.ugcc.org.ua/ukr/library/2005/paper/3/. — 10.03.2010.
17. Електронний ресурс. — Режим доступу: ОРhttp://www.dominic.ua/uk/. — 10.03.2010.
18. Електронний ресурс. — Режим доступу: http://www.sokal.lviv.ua/khram_sertsia/khram_sertsia_05_2005.html. — 10.03.2010.

Vasyl Syvak (junior)

CHRISTIAN LITURGY
AND VISYAL ARTISTIK IMAGES

In the article particular attention is drawn to the issue of Christian liturgy formation; there has been outlined its genesis and further development with a focus on penetration into the essence of its symbolism, as well as, identified the relation between verbal theological formulations and visual artistic images. There have been characterized the main liturgical themes, correlated with one another through the Eucharistic issues and Christ's life.

Keywords: Liturgy, Eucharist, visual art images, symbolism, iconography.

Васыль Сывак (младший)

ХРИСТИАНСКАЯ ЛИТУРГИЯ
И ВИЗУАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ

Обращено внимание на формирование Святой Литургии, описано её зарождение и развитие с акцентом на проникновение в суть её символики. Обнаружена связь словесной богословской формулировки с визуальными художественными образами. Охарактеризованы основные литургические темы, связанные между собой Евхаристической тематикой и жизнью Христа.

Ключевые слова: Литургия, Евхаристия, визуально-художественные образы, символичность, иконография.



Марія ГРИНЮК,
Ольга ХАСАНШІН-САМОЛЮК

«ГУЦУЛЬСЬКА» СЕЦЕСІЯ В ОЗДОБЛЮВАЛЬНІЙ КЕРАМІЦІ АРХІТЕКТУРИ МІСТА ЛЬВОВА

Висвітлюються питання розвитку українського стилю в мистецтві, роль і значення в ньому місцевих осередків художньо-промислової кераміки та, як наслідок, вияви «гуцульської» сецесії в архітектурі Львова. Проаналізовано художньо-стильові особливості будівель, у декоруванні яких використано облицювальну керамічну плитку, виявлено зв'язок архітектурних конструкцій та орнаментальних мотивів з народним мистецтвом Гуцульщини. Згадано творчість відомих архітекторів і художників І. Левинського, Т. Обмінського, О. Лушпинського, які працювали в стилі «гуцульської» сецесії, зокрема випускника Коломийської гончарної школи О. Білоскурського.

Ключові слова: промислова кераміка, сецесія, облицювальні плитки, архітектура, Львів, художня гончарна школа, Гуцульщина.

Особливе місце в декоруванні будівель на західних теренах України кінця XIX — початку XX ст. займає майоліка, яка завдяки насиченості кольорової гами, особливостям композиційної орнаментики підсилює стиль сецесії. У спеціальній літературі, присвяченій львівській архітектурі, автори зазначали про використання майолікових вставок на фасадах, інколи вказуючи на авторство та місце виготовлення.

Мистецтвознавці радянських часів не приділяли значної уваги українській промисловій кераміці Галичини другої половини XIX — першої половини XX ст., оскільки вона не вписувалась в рамки так званого «радянського мистецтва» [7, с. 392]. Таким чином, ця тема на довгі роки була забута і викреслена з мистецтвознавчих досліджень.

Наукові дослідження, що їх проводили мистецтвознавці 90-х рр. XX ст., такі як Жук І.Я, Островський Г.С., Бірюльов Ю.А., не дали повномасштабного уявлення про художньо-стильові особливості облицювальної кераміки. У своїх працях вони висвітлюють мистецтво архітектури, де кераміка займає другорядне, допоміжне місце і не розглядається як самостійне художнє явище.

Окреслену тему у більшому обсязі висвітлив Нога О. У своїй праці «Українська промислова кераміка Галичини (1840—1940)» він виявив закономірності розвитку промислової кераміки, зокрема облицювальної, провів аналіз та типологізацію кераміки за призначенням, але не приділив значної уваги стилю «гуцульської» сецесії, не провів у повному обсязі художнього аналізу. Тим не менше, дослідження Ноги О. на сьогодні є найповнішим.

Опираючись на досягнення мистецтвознавчих досліджень з цієї теми, ставимо собі за мету виявити вплив мистецтва гуцулів на формування стилю «гуцульська» сецесія та визначити безпосередній зв'язок Коломийської гончарної школи з оздоблювальною керамікою архітектури Львова.

Об'єктом дослідження є глазуровані архітектурні деталі і збірні панно на фасадах шести будівель Львова, які збудовані у стилі «гуцульська» сецесія. Це бурса дяків собору Святого Юра на вул. Скарги (тепер Озаркевича), кредитне товариство «Дністер» на розі вул. Руської та Підвальної, гуртожиток «Академічний дім» на вул. Супинській (Коцюбинського) № 21, бурса інституту «Народний дім» на вул. Курковій (вул. Лисенка) № 14—14а, гімназія і бурса Українського педагогічного товариства на вул. Потоцького



Будинок кредитного товариства «Дністер» (вул. Руська, 20). 1904— 1906 рр.

(тепер вул. ген. Чупринки) № 103 і клініка Солецького, що на вул. Личаківській № 107.

Хронологічні рамки обмежені часом найбільш активного розквіту модерну, а саме з 90-х рр. XIX ст. і до початку Першої світової війни.

У Галичині, яка входила до складу Австро-Угорської імперії, до другої половини XIX ст. виробництво облицювальної кераміки було відсутнє. Було лише декілька цегельних заводів, а облицювальна художня плитка імпортувались. У другій половині XIX ст. змінюються погляди на художнє вирішення будинків. Архітектори у свої проекти починають вводити такі нетрадиційні матеріали, як скло, метал, кераміку. Ці передумови стали поштовхом до відкриття перших фабрик з виготовлення художньої облицювальної кераміки. Спершу це були невеликі майстерні, у яких працювали по п'ять-десять осіб. Здебільшого вся продукція виготовлялася ручним способом, і це значно позначалося на її вартості. На той час сировину, устаткування ввозили з-за кордону, а відкриті родовища глини в Україні використовувались як додаток до імпортованих. Також бракувало висококваліфікованих технологів, оскільки місцеві промислові художні школи випускали дуже малу кількість спеціалістів із загальними знаннями про кераміку. Тому запрошували майстрів з Чехії та Німеччини.

Наприкінці XIX ст. у Галичині, а саме у Львові, відкривалися потужніші підприємства з продукування кераміки, а саме: фабрики І. Левинського, фірми «Братів Мунд» та «Генрік Ебер». У майстерні І. Левинського використовували новітні технології. Плитки пресувалися на гідравлічних пресах, випалювались у двоповерхових муфелях. Почали використовувати і місцеву сировину. Тут працювали такі визначні художники-кераміст и як О. Лушпинський та О. Білоскурський. За їхніми проектами і зразками у матеріалі була створена значна кількість майолікових панно, складних узорів, які і тепер прикрашають фасади будівель Львова, Коломиї, Івано-Франківська, Тернополя та інших міст західної частини України.

На початку XX ст., із розвитком сецесії у Львові, головним завданням фабрик був пошук нових оригінальних візерунків і схем для декорування плиток. І, як зазначав О. Нога, «фірми Галичини неодноразово звертались до орнаментики Гуцульщини і Бойківщини чи до їх еклектичної неординарності» [7].

У декоруванні фасадів будівель здебільшого використовували керамічні фризи, складені із плиток, чотирикутні чи квадратні панно та окремі квадратні модулі, які відігравали роль акцентів на фоні рельєфного фасаду. Керамічні фризи розташовувались головним чином вгорі, біля самого даху будинку (бурса інституту «Народний Дім», гуртожиток «Академічний дім»), іноді між поверхами або викладались лінією, яка об'єднувала вікна одного з поверхів (кредитне товариство «Дністер», клініка Солецького). Керамічні панно, як правило, вмонтовували під вікнами будинків, а окремі керамічні плитки — залежно від творчого задуму архітекторів.

Декорування екстер'єрних плиток відзначалося композиціями з орнаментами фауни і флори — драконами, метеликами, плодами, фантастичними квітами, звісно, в сецесійній інтерпретації. Далі в рисунки керамічних плиток почали вводитись геометричні мотиви, запозичені з народного мистецтва Гуцульщини.

В інтер'єрах керамічна плитка використовувалась для облицювання стін, здебільшого у прихожих, та для підлоги у коридорах та сходових клітках. Внутрішні настінні плитки викладались в основному смугою шириною до 1,5 м, іноді вужчими, або вкрапленнями окремих мотивів. Інтер'єрні оздоби частіше були монохромними або з нескладними рисунками, здебільшого квіткові або лінійно-модульні орнаменти.

Мозаїчні підлоги викладались із плиток різних за формою (шести- і чотирьохкутні), величиною, фак-

турою, кольором, малюнком. В основному плиткові модулі викладались у геометричний орнамент, що нагадувало мотиви народних килимів. Завдяки високим технологічним властивостям плиткового виробництва кінця XIX — поч. XX ст. і сьогодні ми можемо спостерігати взористі підлоги у будинках Львова (по вул. Руській, 20, Новаківського, 8—8а, Свободи, 15, будинку Музичного інституту ім. Лисенка та ін.).

Розвиток львівської сецесії відбувався паралельно з розвитком загальноєвропейського модерну. Вона мала спільні з ним світоглядні і формотворчі риси, проте вирізнялася специфікою національної приналежності.

На початку XX ст. у львівській архітектурі та мистецтві загалом відбувалися пошуки нового національного стилю. Цьому сприяли значне піднесення національної свідомості та народовизвольний рух українців, львівських поляків та інших етнічних груп проти панування Австрії. Розвиток нового стилю передбачав використання орнаментальних мотивів, композиційних прийомів, образів з фольклору українського та польського етносу. Виходячи з цього, мистецтвознавці виділили такі основні напрямки у розвитку стилістики сецесії — український («гуцульський») стиль, польський («закопянський») та українсько-польський [9, с. 239].

Із закликом відродження гуцульського художнього ремесла та ідеєю використання його основних художніх прийомів у новому мистецтві виступали такі художники, як Й. Левинський, Ю. Панькевич, І. Труш [3, с. 34]. Ці ідеї були плідно використані на практиці митцями кінця XIX — поч. XX ст. у малярстві, графіці, скульптурі, декоративно-прикладному мистецтві та архітектурі.

Власне в архітектурі «гуцульської» сецесії передбачалося творче переосмислення принципів дерев'яного будівництва гуцульських хат і церков та ужиткового мистецтва. Яскравим втіленням ідей нового стилю стали будинки, спроектовані у майстерні І. Левинського [3, с. 35] за участі Т. Обмінського, О. Лушпинського, Л. Левинського, А. Захаревича. Це такі будинки Львова, як бурса дяків собору Святого Юра, що на вул. Скарги (нині вул. Озаркевича), кредитне товариство «Дністер» на розі вул. Руської та Підвальної, гуртожиток «Академічний дім» на вул. Супінського (вул. Коцюбинського), бурса інституту «Народний дім» на вул. Курковій (нині вул. Лисенка), гімназія і бурса Українського педагогічного



Фрагмент фасаду будинку кредитного товариства «Дністер» (вул. Руська, 20). 1904—1906 рр.



Фрагмент підвіконного керамічного фризу будинку бурси дяків собору Святого Юра. 1906 р. Арх. б. ф. І. Левинського

товариства на вул. Потоцького (вул. ген. Чупринки), клініка Солецького, що на вул. Личаківській, а також окремі будівлі за межами Львова.

Ці архітектурні споруди набули досконалих форм, яскравості вираження стилю завдяки докладному опрацюванню естетики карпатської архітектури. До сьогоднішніх днів збереглися 75 зарисовок народного будівництва Т. Обмінського, які знаходяться у Львівському музеї народної архітектури та малюнки О. Лушпинського — у Національному музеї.

Гуцульська стилістика в архітектурі іноді переплілалась із «закопянським» стилем. Яскраве вираження цього знаходимо у формах клініки Солецького.

Основними характеристиками нового стилю в архітектурі було використання нових матеріалів, фактур, багатства кольору. Активну, іноді домінантну роль у декоруванні фасадів, відігравали майолікові



Коломийська гончарна школа. Кінець XIX — початок XX ст.

вставки, які своєю колористичною гамою та орнаментальними схемами нагадують розписну кераміку Косівщини XIX—XX століть. Керамічні панно та окремі елементи, ритмічно повторюючись на фасадах, яскраво підкреслюють форми архітектури, створюючи їх живописне сприйняття.

У розвитку стильових особливостей архітектури доби сецесії мистецтвознавці виділили два основні етапи [3, с. 25]:

• орнаментальний етап, який тривав з 1897 до 1907 р.;

• раціоналістичний — з 1908 р.

Орнаментальний етап характеризувався, головним чином, акцентуванням на експресії форм, активним використанням орнаментального декору [3, с. 63]. Оздоблювальні елементи використовувались в основному біля головних несучих конструкцій, таким чином надаючи архітектурі особливої виразності. В архітектурі XX ст. консолі і кронштейни балконів, еркерів, карнизів часто оздоблювались рослинним декором. Також рослинна тематика спостерігалася і у ліпному облямуванні віконних і дверних прорізів (кредитне товариство «Дністер»).

Так, до прикладу, архітектура «гуцульської» сецесії наслідує ритми народної архітектури, а та в свою чергу — ритми і лінії дерев (смерек).

Значна частина архітектури орнаментального етапу характеризується площинним типом фасаду. Фасад уподібнювався до поверхні картини, титульного листа чи гобелену, де розвивались керамічні орнаментальні композиції. Найхарактернішою за даними ознаками є бурса дяків собору Святого Юра, виконана за проектом Т. Обмінського. Автор завдяки простоті форми фасаду та особливістю багатого декорування його майоліковими композиціями домігся максимальної виразності даної архітектурної споруди в цілому.

Наступним етапом у розвитку сецесійної архітектури був **«раціоналістичний»** напрям. Він характеризувався більшою стриманістю, переходом від динамічної експресії до статики, зменшенням орнаментальних оздоб до мінімуму та геометризацією [10, с. 369—370]. Прикладом надзвичайно стриманої архітектури стала Бурса інституту «Народний дім». У ній спостерігаються легкість форми, відсутність зайвих навантажень і лише одним акцентуючим декоративним елементом є підкарнизний керамічний фриз.

Пошуки нової національної стилістики, в якій поєднуються новаторські риси з традиційними народними мотивами втілив у життя інженер, архітектор, будівничий, промисловець, професор Львівської політехніки І. Левинський [4]. Саме у його майстерні спільно з молодими талановитими архітекторами О. Лушпинським, Л. Левинським, Т. Обмінським, А. Захаревичем були створені проекти головних на сьогодні будівель у стилі «гуцульської» сецесії, а саме: бурса дяків собору Святого Юра, кредитне товариство «Дністер», гуртожиток «Академічний дім», бурса інституту «Народний дім», гімназія і бурса українського педагогічного товариства та клініка Солецького. Також на фабриці І. Левинського виконувались майолікові панно для облицювання фасадів, авторами яких були О. Лушпинський, О. Білоскурський.

Розглянемо детальніше прояви «гуцульської» сецесії у згаданих вище архітектурних пам'ятках.

Бурса дяків собору Святого Юра була збудована у 1906 р. на вул. Скарги (Озаркевича). Проектування фасаду належить Т. Обмінському. Сьогодні там знаходиться 3-тя міська поліклініка. Споруда належить до так званого «орнаментального» етапу у розвитку сецесії. Особливістю її є площинне вирішення фасаду, відсутність рельєфів, ліпнин, балконів. Єдиним декоративним елементом виступає кераміка.

Керамічні панно розміщенні в основному у підвіконнях другого та третього поверхів, орнаментальні горизонтальні фризи, що розбиваються горизонтальними «вазонами», — над вікнами другого поверху. Ритмічність розташування майоліки, чергування горизонталей з вертикалями, контраст кольорових плям з монохромним фасадом надають будівлі особливої виразності.

Найяскравішим проявом «гуцульської» сецесії є **кредитне товариство «Дністер»** [8, с. 137]. Споруда була зведена на розі вул. Руської та Підвальної у 1904—1906 роках. Авторство належить І. Левинському, О. Лушпинському, Т. Обмінському. Зараз у його стінах знаходяться 1-ша міська поліклініка, Наукова обласна медична бібліотека та Ощадбанк.

Силует цієї будівлі, що нагадує традиційну народну архітектуру Карпат, органічно вписався в панораму міста. А три фасади, що пишно декоровані ліпниною й майолікою, колористична гама якої нагадує гуцульську кераміку, ефектно засвідчили народження нового національного стилю в архітектурі Галичини [10, с. 357].

У фасадах «Дністра» керамічні орнаментальні композиції розташовані головним чином під карнизами, у підвіконнях, окремі елементи увінчують верхню частину вікон. Також спостерігаємо фриз з керамічних плит на башті під наметом.

Значною особливістю будівлі кредитного товариства «Дністер» є облицювання керамікою внутрішнього двору.

Гуртожитку «Академічний дім» мистецтвознавці приділили найменше уваги. На сьогоднішній день у фаховій літературі відсутній художній аналіз даної будівлі, а використання керамічних оздоб окреслено лише кількома словами.

Гуртожиток «Академічний дім» був зведений на вул. Супинській (нині вул. Коцюбинського) архітектором Т. Обмінським. У його зовнішньому вигляді читається простота і лаконічність форм. Відсутність ліпнини, балконів, обмежене використання кераміки сприяють узагальненому сприйняттю споруди в цілому. Майолікові фризи, які виступають головним акцентом даного будинку, розташовані у піддашші, а також по дві плитки з гуцульським орнаментом під кожним вікном верхнього поверху.

Сьогодні даний будинок є навчальним корпусом Друкарської академії.

Бурса інституту «Народний дім» була зведена 1907 р. на вул. Курковій (нині Лисенка). Автором проекту був. О. Лушпинський. Сьогодні тут знаходиться філіал Наукової бібліотеки ім. Стефаника.

Даний будинок був зведений під впливом раціоналістичної течії, тому декорування фасаду орнаментальними оздобами було обмежене. Головними декоративними моментами є підкарнизний рельєф, керамічний фриз за мотивами гуцульської кераміки та ковані огорожі балкону.



Фрагмент фасаду Коломийської гончарної школи. Кінець XIX — початок XX ст.

Впровадження народних мотивів у будівельні конструкції початку XX ст. досконало втілено у **гімназії і бурсі Українського педагогічного товариства**. Автором даної будівлі є Т. Обмінський, Л. Левинський. Сьогодні тут знаходиться Лісотехнічний інститут.

Значну увагу привертає пластичне оформлення екстер'єру будинку. Тут у скульптурному оформлені фасаду відчутні намагання пластичної передачі конструктивних елементів зрубних гуцульських хат. А щодо керамічного оздоблення, то його вбачаємо у підкарнизному фризі, що нагадує гуцульські бесагові тканини.

Виразністю відзначається будинок **лікарні Солецького**, (архітектор О. Лушпинський), у якому вдало модернізовано гуцульські народні традиції. У даному проекті О. Лушпинський не тільки використав мотиви гуцульського дерев'яного будівництва та народної орнаментики, але й вирішив проблему інтеграції споруди у ландшафтне середовище.

Оздоблення керамікою вирішене за таким же принципом, як і у інших спорудах, але з декоративним моментом, який варто відзначити. Ним є майолікове панно із зображенням гуцульського хреста та написом «ANNO DOMINI MCMVIII»[1].

Керамічні доповнення, виконані у стилі народного мистецтва, які розташовані на фасадах архітектури кінця XIX — початку XX ст., підкреслюють живописність будівель, «...уподібнюючи її до мальовничої різьбленої гуцульської скриньки» [2].

[1] ANNO DOMINI MCMVIII (з лат.) — року Божого 1908.



Фрагмент облицювальної кераміки над дверним прорізом Коломийської гончарної школи. Кінець XIX — початок XX ст.

З розвитком української стилістики митці почали все більше звертатись до еклектичних мотивів народного ремесла [6, с. 24]. Це виражалось у творчому переосмисленні декоративних елементів, запозичених із гуцульської народної кераміки, ткацтва, вишивки, різьби по дереву, металу, і пристосуванню їх до орнаментальних схем модерну. Ці принципи своє яскраве втілення знайшли у ряді львівських будинків, у формі яких прочитується народна архітектоніка, а фасади оздоблені керамікою народною орнаментикою.

Найчастіше художники-керамісти звертались до творів Олекси Бахматюка. Їх надихав надзвичайно щедрий талант народного майстра. Все нове, що було внесено Бахматюком у розпис, засноване, перш за все, на багатстві природи, і стало невичерпним джерелом натхнення для художників, що працювали в напрямку «української сецесії».

Першими, хто почали виготовляти промислову кераміку, композиційне вирішення якої базувалось на традиційній основі, були Коломийська гончарна школа і фабрика І. Левинського у Львові [5, с. 88]. Вже у 80-х рр. XX ст. вони масово виготовляли продукцію, яка базувалась та трансформації гуцульського народного ремесла. Проаналізувавши наукові джерела з даної теми, приходимо до висновку, що Коломийська гончарна школа мала значний і безпосередній зв'язок з розвитком національної стилістики львівської промислової кераміки. Підтвердження цьому знаходимо у «Нарисах з історії українського декоративного мистецтва», де йдеться про професора Левинського як спеціаліста з керамічної справи. Його цікавили техніки ритованого розпису, експерименти з технології та застосування народних орнаментів, які мали місце в Коломийській гончарній школі [5, с. 86]. Ще однин вагомий факт, який підтверджує дану думку, знаходимо у біографічному зв'язку з гончарною школою провідного художника-кераміка майстерні І. Левинського Осипа Білоскурського, який закінчив гончарну школу в Коломиї.

Виходячи з цього, можемо стверджувати, що саме навчання і робота в Коломиї, близькість до природи та народного мистецтва дали поштовх О. Білоскурському до впровадження «гуцульського» стилю у кераміку Львова. Варто відзначити, що вчителем Білоскурського був відомий живописець, кераміст і керівник Коломийської гончарної школи Валеріан Крицінський. Мистецтвознавці саме з його іменем пов'язують майолікове оздоблення фасаду гончарної школи [7, с. 336] за мотивами народної кераміки. Воно відзначається особливістю стилізації, в основному плитки розписані за геометричним принципом розподілу композиції [5, с. 88], з точністю відтворення рисунку. Майолікові вставки розташовані головним чином у два фризові ряди на передньому фасаді, аркою над брамою та тарілками над вікнами другого поверху. Фризові лінії складаються із чергуванням квадратних плиток з розетковим і чотиридільним розписом та прямокутних вузьких плиток, що знаходяться обабіч основних. Основною в декоруванні фасаду є трапецієвидна плитка з вазонковим мотивом, яка увінчує арковий фриз над брамою. Привертає увагу і висока технологічна якість [1] кераміки. Незважаючи на те, що була створена В. Крицінським у 80-х рр. XIX ст., вона і тепер у доброму стані прикрашає фасад будинку колишньої Коломийської гончарної школи.

Але, водночас, слід зауважити, що особливості розвитку будівельної оздоблювальної кераміки в Коломийській гончарній школі мали свій вплив і на подальші тенденції в орнаментиці гуцульської кераміки, де впроваджується надмірна геометризація (вироби Напів, Кошака), що не притаманно творам О. Бахматюка чи М. Баранюка.

Опрацювання основних композиційних структур у декорі облицювальної кераміки, що використовувалась в архітектурі стилю «гуцульської» сецесії, дало змогу провести класифікацію орнаментики за художньо-стильовими якостями:

• рослинні мотиви («листочки», «квіти», «лотоси», «тюльпанчики»);

• геометричні (квадрати, кола, трикутники «зубці», «бані», «крижики» та інші);

• рослинно-геометричні («пшеничка», «рачки», «сльозки»).

Розглянуті керамічні оздоби створювались на підставі вивчення стародавніх пам'яток гуцульського побуту або витворів народної творчості, вони визначали більшість декоративних прикрас будівель, охоплюючи усю споруду, тобто створювали ансамблеве розв'язання архітектури, що поєднана однією тенденцією.

Умови формування та розвитку художньо-промислової кераміки Галичини кін. XIX — поч. XX ст. як самостійного художнього явища в історії українського мистецтва складались під впливом певних політико-економічних та культурних чинників. Активні національно-культурні рухи в Галичині створили передумови для виникнення цілого ряду українських культурно-просвітницьких товариств і початку зародження «українського» («гуцульського») стилю у мистецтві. Саме тому до конкретних результатів роботи відноситься обґрунтування місця і ролі в цих процесах місцевих осередків художньо-промислової кераміки, а також їх провідних діячів, І. Левинського, О. Лушпинського, О. Білоскурського Т. Обмінського та ін.

Ще одним важливим аспектом дослідження є виявлення безпосереднього зв'язку Коломийської гончарної школи з оздоблювальною керамікою в архітектурі Львова. Проведено детальний художній аналіз майолікових панно та окремих елементів на фасадах будівель.

Розглянуті нами тенденції і приклади дають змогу зробити наступний висновок: період розквіту стилю «гуцульської» сецесії в мистецтві архітектури вражає вельми широким діапазоном творчих пошуків і багатством художніх відкриттів. Це був час надзвичайного духовного підйому, позначений справжнім вибухом творчої енергії.

1. *Білоскурський О.* Курс керамічної технології / Осип Білоскурський. — Харків : Державидав України, 1930. — 201 с.
2. *Бірюльов Ю.О.* Львівська сецесія: архітектура, декоративно-прикладне мистецтво, графіка, книга, живопис, скульптура: каталог виставки / Ю.О. Бірюльов. — Львів, 1986. — 96 с.
3. *Бірюльов Ю.О.* Мистецтво львівської сецесії / Ю.О. Бірюльов. — Львів : Центр Європи, 2005. — 184 с. : 385 іл.
4. *Жук І.* Архітектура Львова кінця XIX — поч. XX ст.: спадщина Івана Левинського та його фірми / Ігор Жук // Галицька брама. — 1994. — Ч. 3.
5. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / П.М. Жолтовський та ін. — Львів : Видавництво Львівського університету, 1969. — 191 с.
6. *Нога О.* Іван Левинський / О. Нога. — Львів : Основа, 1993. — 77 с.
7. *Нога О.* Українська художньо-промислова кераміка Галичини (1840—1940) / О. Нога. — Львів : Інститут народознавства НАН України; Українські технології, 2001. — 392 с. : іл.
8. *Овсійчук В.А.* Архітектурні пам'ятки Львова / В.А. Овсійчук. — Львів : Каменяр, 1969. — 171 с.
9. *Островский Г.С.* Львов / Г.С. Островский. — Москва : Искусство, 1982. — 237 с.
10. *Тимофієнко В.* Історія української архітектури / В. Тимофієнко. — Київ : Техніка, 2003. — 472 с.

Mariya Hrynyuk, Olga Khasanshin-Samolyuk

«HUTSULIAN» SECESSION IN THE DECORATING CERAMICS OF LVIV'S ARCHITECTURE

The paper highlights the issues of the development of the Ukrainian style in art, the role and the meaning of the local centers of artistic and industrial ceramics in it, and as a result the display of «Hutsulian» secession in the architecture of Lviv. The artistic and stylish peculiarities of the buildings decorated by the ceramic tiles are analyzed, the connection of the architectural constructions and the ornamental motives with the folk art of Hutsulshchyna is discovered. The creative work of the famous architectors and painters such as I. Levynskyi, T. Obminskyi, O. Lushpynskyi who worked in the style of «Hutsulian» secession, the school-leaver of Kolomyya Ceramic School O. Bilokurskyi in particular is mentioned.

Keywords: industrial ceramics, secession, tiles, architecture, Lviv, Artistic Ceramic School, Hutsulshchyna.

Мария Гринюк, Ольга Хасаншин-Самолюк

«ГУЦУЛЬСКАЯ» СЕЦЕССИЯ В ОТДЕЛОЧНОЙ КЕРАМИКЕ АРХИТЕКТУРЫ ГОРОДА ЛЬВОВА

Освещаются вопросы развития украинского стиля в искусстве, роль и значение в нем местных центров художественно-промышленной керамики и, как следствие, проявления «гуцульской» сецессии в архитектуре Львова. Проанализированы художественно-стилевые особенности зданий, в декорировании которых используется облицовочная керамическая плитка, выявлена связь архитектурных конструкций и орнаментальных мотивов с народным искусством Гуцульщины. Упомянуто творчество известных архитекторов и художников И. Левинского, Т. Обминского, А. Лушпинского, которые работали в стиле «гуцульской» сецессии, в частности выпускника Коломыйской гончарной школы А. Билоскурского.

Ключевые слова: промышленная керамика, сецессия, облицовочные плитки, архитектура, Львов, художественная гончарная школа, Гуцульщина.



Василь СИВАК

ОПАЛЮВАЛЬНІ ТА ОСВІТЛЮВАЛЬНІ ПРИСТРОЇ В ІНТЕР'ЄРІ НАРОДНОГО ЖИТЛА УКРАЇНЦІВ

На основі зібраних польових етнографічних матеріалів, джерел та наукової літератури розглянуто опалювальні та освітлювальні пристрої в інтер'єрі селянського житла України. Стисло проаналізовано їх матеріал, конструктивні варіанти, розміри, форму, застосування тощо.

Ключові слова: Україна, Полісся, Поділля, Слобожанщина, Покуття, Українські Карпати, піч, «посвіт», каганець, світильники, лучина, ліхтар, лампа.

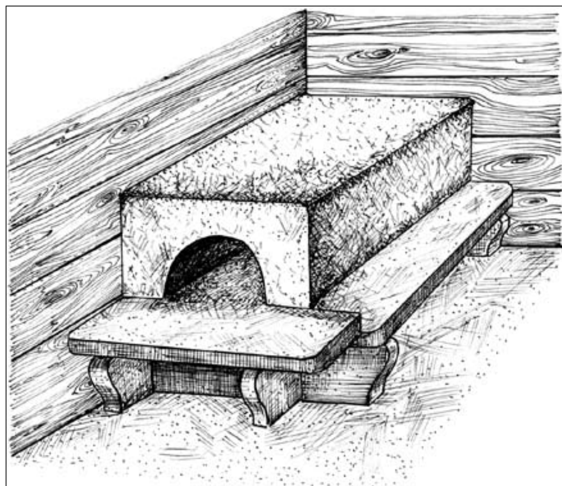
Народне житло належить до головних ділянок традиційної культури етносу, а система опалення та відведення диму становить, своєю чергою, одну з найважливіших типологічних особливостей [31, с. 134].

Важливою складовою внутрішнього житлового простору селянської оселі в Україні є *хатня піч* («піч», «п'єц», «печ», «п'їч», «п'єч», «печка», «п'єчка», «пічка» [4, арк. 7; 20, с. 270]). Хатня піч — один із основних та найбільш давніх пристроїв у складовій традиційної системи опалення народного житла України. Основна функція печі — випікання хліба, приготування гарячих страв та обігрівання помешкання. Допоміжні функції: спання на її верхньому черені, сушіння дров, зерна, одягу, лікарських трав, часткове освітлення помешкання у темну пору тощо [1, арк. 16; 5, арк. 15, 34; 29, с. 129].

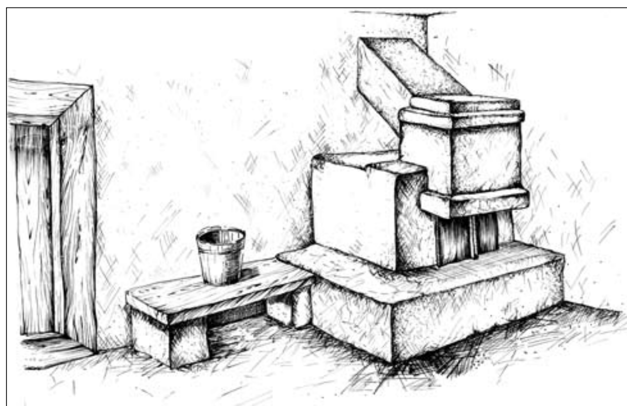
У побуті селянина піч мала окрім практичного ще й обрядове призначення. З нею в українців пов'язано багато вірувань, звичаїв, обрядів. Її оспівано в піснях, про неї складено вірші та казки. Піч без перебільшення — символ української хати. Її завжди розташовували зліва або справа від вхідних дверей у житлове помешкання [3, арк. 1, 4, 11, 15]. Вона займала переважно 1/3 або 1/4 частину житлової площі хати [1, арк. 2, 7, 9, 16, 68; 29, с. 125]. В Україні челюсті печі, починаючи з X ст., а повсюдно вже у XII—XIII ст. повертали до фасадної стіни хати [20, с. 271], лише на території Лемківщині — до причілкової [3, арк. 64]. Піч пройшла певні етапи розвитку: піч-кам'янка, курна піч, напівкурна піч, піч, пристосована до повного усунення диму за межі житла. Матеріали для спорудження печі були: камінь, глина, цегла-«сирівка», вогнетривка цегла, колена або розпилена деревина. Остання найчастіше використовувалася на нижню частину конструкції курної чи напівкурної печі в Українських Карпатах та на Поліссі [2, арк. 53; 5, арк. 44].

Найбільш примітивною й архаїчною за походженням була піч-кам'янка. Відома вже за даними археології у ранньослов'янському періоді [18, с. 402—403; 22, с. 154; 32, с. 240—242]. Її викладали посеред житла на землі із кусків каменю або монтували на підвищеній площадці. Така піч мала круглу або овальну форми. Наступною була глинобитна «курна піч», «курний п'єц», відповідно хату означували «курная хата», «димна хата», «курніца», «курнік» [1, арк. 13, 34; 3, арк. 3, 23, 45, 53; 19, с. 218].

В минулому поширена на всій території українських земель. Найдовше функціонувала в Українських Кар-



Курна піч. Село Чорне, Північна Лемківщина (за Є. Чайковським). Рисунок В. Сивака



Напівкурна піч. Село Зарічево, Перечинський р-н, Закарпатська обл. Рисунок В. Сивака



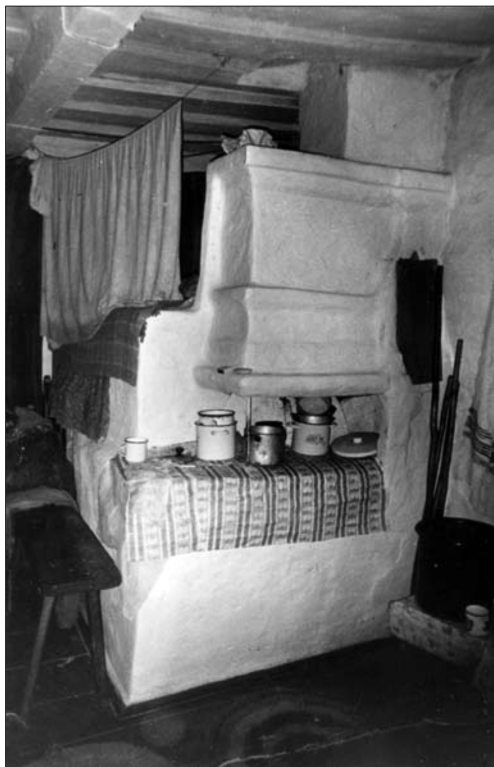
Напівкурна піч. Село Сарновичі, Коростенський р-н, Житомирська обл. Світлина В. Сивака



Напівкурна піч. Село Вирва, Радомишльський р-н, Житомирська обл. Світлина В. Сивака

патах та на Поліссі [19, с. 214]. Дим з курної печі виходив на хату, стелився попід стелею та спускався до висоти вікон. Для його усунення відчиняли хатні двері, робили невеликий проріз («димник») у їхній верхній частині або у стелі над піччю або сінешній стіні («димник», «возниця», «визниця», «лужня», «горішняк» (Українські Карпати) [28, с. 280]; «верхник», «верх», «дира», «кагла», «кагль», «димар», «дира», «дірка», «окенце» (Полісся) [19, с. 220]), які закривали куском шкіри, засували або затуляли дощечкою, тканиною тощо [28, с. 280].

На всій території України основу курної печі переважно споруджували («били») повністю з глини («бита піч», «битий п'єц» [3, арк. 16; 4, арк. 2]), починаючи від земляної долівки. В Українських Карпатах курні печі «били» з глини на вистеленій з колеными брусками або дошками платформі, що утримувалася на двох масивних брусах, кінці яких на пев-



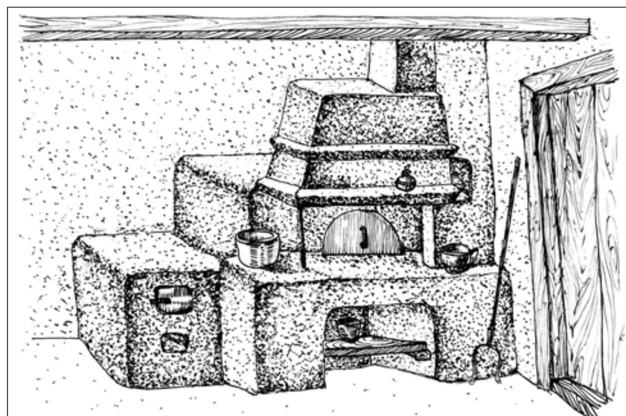
Піч. Село Будо-Вороб'ї, Малинський р-н, Житомирська обл. Світлина В. Сивака



Піч з прибудованою топочною камерою, металевою плитою та невеликою лежанкою. Село Базар, Народицький р-н, Житомирська обл. Світлина В. Сивака



Піч з прибудованою топочною камерою та лежанкою без металевої плити. Село Будо-Вороб'ї, Малинський р-н, Житомирська обл. Світлина В. Сивака



Піч з прибудованою топочною камерою та лежанкою без металевої плити. Село Сербанівка, Хмільницький р-н, Вінницька обл. Рисунок В. Сивака

ній висоті від землі фіксувалися у зрубі сінешньої та тильної стін, а кут з'єднання брусів підпирали каменем чи відрізком дерева, вкопаного в землю (Бойківщина [4, арк. 18, 42]; Гуцульщина [17, с. 175]). На Поліссі, як один із варіантів, курну піч споруджували на вистеленій платформі поверх двох масивних брусів, кінці яких фіксували у зрубі сінешньої та причілкової стін. Простір, утворений під курною піччю, — «підпіччя» [4, арк. 18] (Бойківщина); «куча», «кучка», «підпічок», «підпіччя», «подпєчок», «подпіч», «подпіччя», «подпічє», «пудпіч», «пудпічок», «підприпіч», «пудплєча», «гопічок», «льох», «хатка», «подгреб» (Полісся) [5, арк. 37, 20, с. 275] в обох випадках використовували для господарських потреб, утримування свійської птиці під час сильних морозів взимку. Локально таку піч поліщуки ще називали «на подку, або на брьовнах, або на штандарях» [31, с. 145].

Для утворення порожнини топки курної печі на вибиту з глини прямокутну чи квадратну площадку клали, в одному випадку, відрізок грубого стовбура дерева, розколеного навпіл, т. зв. «кімак» [4, арк. 11, 18, 36; 14, с. 112; 39, с. 51], «клебух» [4, арк. 52] (Українські Карпати), який до певної ширини та висоти обкладали глиною (по закінченню роботи його підпалювали). На Поліссі — овальну опалубку на зігнутих у каблук прутах, половинка ободів старих коліс, масивних дерев'яних півкругах («кобилах») [31, с. 147]; мішок з піском (висипали після висихання глини) [5, арк. 67], подекуди — півкруглі дерев'яні чи залізні ободи старих коліс, на які настеляли тонкі бруски або дошки (вибивали після висихання глини) [5, арк. 30; 7, с. 304—305] тощо.

Отвір до середини топки курної печі повсюдно називали «челюсті». Поряд з цим побутували локальні назви («челюсти», «челісти», «челюсник» [4, арк. 23; 5, арк. 37]). Челюсті курної печі закривали рідше металевою (кусок вирізаної бляхи) або переважно дерев'яною «затулою» («притулою», «заслінкою», «заслонкою», «заткальницею», «копанею»), обмащеною шаром рудої глини від загоряння [4, арк. 23, 33, 40, 59; 5, арк. 8, 37]. Нижню частину топки курної печі повсемісно називали «черінь», локально «ватра», «нижній черінь», «дно» [4, арк. 75; 5, арк. 72]; «чєрінь», «черень», «черен», «черін», «чєрін», «череня», «под», «пуд» [20, с. 271]. Склепіння печі — «бовт», «небо», «піднебіння», «піднебення» [4, арк. 42, 63; 5, арк. 72; 28, с. 279]. Місце перед челюстями курної печі називали «припічок», «припік» [4, арк. 3; 20, с. 271]. Збоку від стіни — «запічок» [4, арк. 3]. Місце під «припічком» на Бойківщині називали «підприпік» [4, арк. 3], на Поліссі — «підприпічок» [20, с. 275]. Верхню площину печі називали «верхній черінь».

Інновацією до переобладнання курної печі у напівкурну була прибудова зверху челюстей димовловлювача для відводу диму в сіни чи на горище — комина («кіш», «куш», «капа», «окап», «кобилка», «кобулка», «кох» тощо [4, арк. 12, 24, 40]), що нависав над припічком на висоті 50—65 см. Побутували певні конструктивні варіанти його спорудження. Збоку до комина або у його верхній частині кріпився димовідвідний пристрій, через який дим



Піч з прибудованою грубою. Село Сарновичі, Коростенський р-н, Житомирська обл. Світлина В. Сивака



Зблокований кухонно-обігрівальний комплекс. Піч з підпіччям, груба з топочною камерою та металевою плитою. Село Рудня-Базарська, Народицький р-н, Житомирська обл. Світлина В. Сивака



Металева «заслонка» печі. Середина XX ст. Село Межиліски, Народицький р-н, Житомирська обл. Світлина В. Сивака

виходив у сіни чи на горище («лежак», «рура», «рула», «куш», «кобилка», «кобулка», «кафель», «комин», «кох» — Лемківщина [28, с. 280—281]; «кіш», «комино», «цівка» — Бойківщина [4, арк. 24, 36; 10, с. 168]), «лежак», «лежень», «ко-



а



б

11а, 11б. Груба, вмонтована в стіну хати, із топочною камерою, металевою плитою та стояком. Село Рудня-Базарська, Народицький р-н, Житомирська обл. Світлина В. Сивака

мин», «стоян», «через шию у столі» — Полісся [5, арк. 82; 31, с. 149, 156]. Для загашення іскор на горищі або в сінях робили спеціальний іскрогасник, т. зв. «сліпий комин» або «бабу» (Українські Карпати)[1] [4, арк. 12, 24; 28, с. 280—281].

Наступним етапом була піч, пристосована до повного виведення диму за межі приміщення. Для цього на горищі споруджували комин, каркас якого робили з твердих порід деревини («стовпки» [4, арк. 42]), який обшивали дошками або переплітали ліщиновими прутами (з лози «голля» (Полісся) [5, арк. 22; 29, с. 120]) чи ликом з коріння («бо те найміцніше» — Бойківщина [4, арк. 42]) та обмащували з обох боків товстим шаром глини [5, арк. 11]. Верхня частина комина («стовбура», «короба», «стовпа» (Полісся) [5, арк. 22; 31, с. 150—151]) виходила понад дах хати. Пізніше комин вимуровували із цегли або каменю. Часто біля такої варистої печі споруджують «лежанку», «грубку» та прилаштовують зверху над вимурованою топочною камерою металеву плиту («тафлі», «шпор» [4, арк. 9, 36]) для приготування страв [4, арк. 26; 29, с. 129].

Сучасні печі вимуровують із вогнетривкої цегли, обкладають кахлями тощо. Традиційна вариста піч нині практично вийшла з ужитку, її місце заступив кухонний комплекс, куди входить власне піч, вимурувана топочна камера, поверх якої прилаштовують металеву плиту та інколи збоку примуровують грубу для обігрівання[2].

У системі опалення внутрішнього житлового простору селянського житла функціонував різновид опалювального пристрою — *лежанка*. Широко побутувала на теренах України, зокрема Полісся, Київщини, Чернігівщини, Слобожанщини, в Центрі, на Сході і Півдні України уже в кінці XIX — і до середини XX ст. [13, с. 64; 29, с. 129; 31, с. 151—152].

Матеріалом для спорудження лежанки була: глина, цегла-«сирівка», куски каменю, металеві прути тощо. Прямокутна за формою, завдовжки 110—130 см, завширшки 60—65 см та висотою 70—75 см. Її вимуровували збоку при печі. Лежанка мала окрему топку, на внутрішньому черені якої для обігрівання хати спалювали дрова, хмиз, солому,

[1] Поліщуки використовували також термін «лежак» [31, с. 151].

[2] Детальніше про піч, її конструктивні, функціональні особливості та світоглядні уявлення висвітлено у працях П. Рапапорта [22], Р. Радовича [18; 19; 20; 21], В. Самойловича [24; 25], Р. Сілецького [30; 31; 32; 33] та П. Федаки [38; 39] та ін [35].

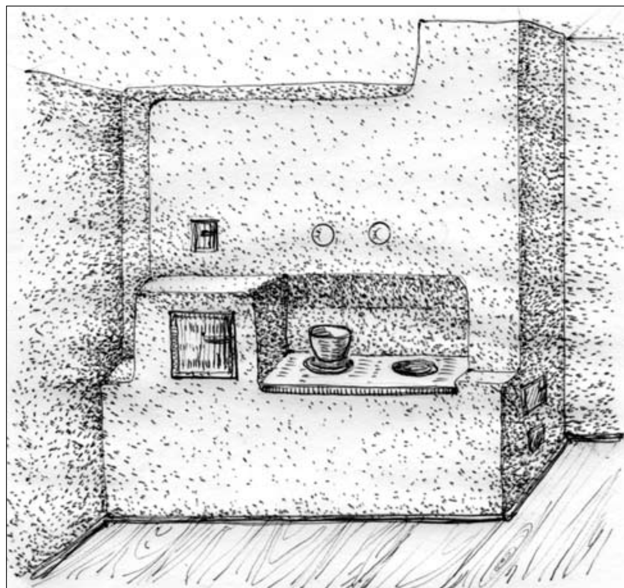
вугілля, та окремий димохід. На верхньому черені лежанки відпочивали і спали. У 30—40-х рр. XX ст. верхній черінь лежанки демонтують і на його місце настеляють металеву плиту, що надає лежанці ще однієї функції — приготування гарячих страв. Топочну камеру закривають металевими дверцятами («шпор» [4, арк. 26]), а у внутрішній черінь вмуровують металеву решітку, під якою залишають просторову нішу, у яку сипався попіл під час горіння. Цю нішу закривали металевими дверцятами або куском цегли чи каменю («попельниця», «попелянка» [4, арк. 26, 36]). Часто замість лежанки вимуровували новий опалювальний пристрій з металевою плитою. Лежанка зрідка побутувала у помешканнях селян названих реґіонів ще в 50—60-х рр. XX ст., з часом зникла повністю. Там, де піч мала зрубну конструкцію (Українські Карпати, частково Полісся), через її можливе загоряння лежанка не використовувалася [13, с. 64; 29, с. 129; 31, с. 151—152].

Наступним різновидом обігрівальних пристроїв у системі опалення народного селянського житла у кінці XIX ст. була *груба*. Її вимуровували з цегли-«сирівки», пізніше із вогнетривкої цегли. Розміри, форма та конструктивне вирішення довільні. Груба на всій території України пройшла певні етапи розвитку. Спочатку її у вигляді прямокутного стояка примуровували збоку печі. Вона мала окремий димохід, який тягнувся до комина печі та виходив назовні. Для кращого нагрівання стінок і збереження тепла димовідвідні груби вимуровували з вертикальними поворотами (верх-низ-верх).

Зі зміною планування народного житла, тобто збільшенням його камерності, грубу мурують у вигляді стояка окремо в одній із кімнат або вмуровують у міжкімнатну стіну. До 30—40-х рр. XX ст. груба використовувалася виключно для обігрівання хати, пізніше зверху на її вимуровану топочну камеру настеляють металеву плиту, що надало їй ще одну функцію — приготування страв шляхом термічної обробки продуктів [6, с. 309; 31, с. 151—152].

Поверхню груби обмащували рудою глиною і білили або обкладали кахлями. Нині груба ще побутує в багатьох помешканнях селян на всій території України.

В системі побутового та господарського укладу життя у селянській оселі важливого значення надавали *освітленню* (різновид джерел, засобів, способів та приладів, з допомогою яких селяни освітлювали помешкання в денну або вечірню пору). Є два різновиди джерел освітлення народного житла — природне і штучне. Джерела природного освітлення — сонце і місяць, прямі або відбиті промені яких проникають в хату крізь вікна чи відчинені двері. Коефіцієнт природного освітлення селянських жител ще в 20-х рр. минулого століття був незначним, зважаючи на низько розташовані вікна (двоє або троє) в хаті та їх малі розміри, а на території Українських Карпат (Бойківщина) ще й значний виніс даху поза межі стіни. Освітлення помешкання хати зростало внаслідок поступового збільшення кількості вікон, особливо їх розмірів та висоти стін.



Груба, вмонтована в стіну хати, із топочною камерою, металевою плитою та духовкою. Село Сербанівка, Хмільницький р-н, Вінницька обл. Рисунок В. Сивака



Груба-стояк. Село Велика Рача, Радомишльський р-н, Житомирська обл. Світлина В. Сивака



Кресало. Перша третина XX ст. Полісся. Рисунок В. Сивака

Джерелом штучного освітлення народного житла є вогонь, який селяни здавен добували різноманітними засобами та способами й утримували на певний час за допомогою спеціальних приладь. Наприклад, з тертям дерева об дерево (загорялася деревина), ударами каменя об камінь чи металу об камінь (кресало) проскакували іскри для загоряння губки, моху, дрібних сухих гілячок, сухої трави тощо.

Кресало — приладдя виключно для викрешування вогню (іскор)[3]. Складається з двох частин — залізного або стального (способом гартування) кусочка металу і кременю, твердого мінералу — кварцу чорного, бурого чи жовтого кольорів. При удару металу об кремінь проскакувала іскра, яку спрямовували на губку, суху траву, шматочок тканини тощо до їх загоряння. В різних типах та видах кресало проіснувало в побуті селян до кінця XIX — початку XX століття. Кресало та матеріал до запалення брали із собою в поле, ліс або в далеку дорогу. За браком сірників та в зв'язку з їх дороговизною кресало періодично входило у побут селян на всій території України під час і після воєн та зустрічалося на Поліссі ще в сер. 50-х рр. XX століття. Тут, зокрема, найкращим кусочком заліза вважався той, до якого, як до магніта, чіплялися швейні голки, а добру іскру давав жовтий камінь — «скалка» [29, с. 161]. За кусочок заліза правив напильник та фрагменти інших стальних виробів. На Гуцульщині кресало кували зі сталі, часто з рукоятками, відлитими з латуні, у вигляді собачки, стилізованої гадюки, собачки і двох пташок. Тут кресало до пояса прикріплювали латунним ланцюжком («ретізкою») [36, с. 413].

[3] Воно відоме з епохи залізного віку, на території України, за даними археологів, з часу зарубинецької культури (II ст. до н. е. — II ст. н. е.).

Для отримання та утримування вогню, так необхідного для підпалу дров у печі, під час перебування у полі чи у лісі, та до приладів, що освітлювали хату (при повній відсутності сірників чи їх дороговизні), селяни використовували доступний матеріал природного походження — гриб («чага» [29, с. 161]) — потовщений наріст охристо-білого кольору на стовбурі дерева, який після певної технологічної обробки (кінцевий продукт означували «губка») селяни застосовували як матеріал для підпалу шляхом попадання на неї іскри від кресала. Давніше губку використовували на всій території України, на Поліссі та в Українських Карпатах фрагментарно до середини 50-х рр. XX століття. Поліщуки брали гриб на губку переважно із сосни (краще горить), рідше — з берези чи осики. На старих кругляках «ушулах», з яких зводили стіни хат, також виростав гриб — «скріпель» [29, с. 162]. В Українських Карпатах гриб «вакилея» [5, арк. 30] здебільшого з бука, рідше — з хвойних порід. Як на Поліссі, так і в Українських Карпатах дотримувалися певної технології приготування губки. Для зм'якшення зірваний з дерева гриб поліщуки кидали в чавунець з гарячою водою, у який засипали пересіяний попіл, та ставили в теплу піч до ранку. Добре висушений гриб клали на поліно і злегка били по ньому обухом сокири доти, доки він не розпушувався і не ставав м'яким, як вата. Тільки в такому вигляді гриб називали губкою [29, с. 161—162].

На Гуцульщині технологія отримання губки аналогічна, лише без додавання до води попелу. На Бойківщині гриб, взятий з бука, клали в посудину, вставляли у гноївку («мостівку») і настоювали протягом двох тижнів, до його розм'якшення. Гриб виймали, добре висушували, клали на тверду поверхню і били по ньому обухом сокири або куском дерева до повного розпушування. Отриманий виріб називали «чірь» [4, арк. 44, 82—83].

Повсюдно в Україні включно до середини XX ст. селяни для штучного освітлення житлового помешкання застосовували досить різноманітні за матеріалом, розмірами, формою, декоративною оздобою *світильники*. Такими світильниками були — лучина, світач («посвіт», Полісся), каганець, ліхтар, свічка, лампа. Їх умовно розділимо на два типи. До першого типу відносимо світильники, основа яких до горіння складається переважно з твердих матеріалів: 1) лучина (мала різноманітні конструктивні присто-

сування до її утримування під час горіння); 2) світач («посвіт») — комплекс підвісних та стаціонарних приладь до спалювання лучини; 3) свічки (застосовувались рідко, переважно лише власниками пасік); 4) ліхтарі (зі свічками). До другого типу відносимо світильники, які мають відкриті або закриті ємкості для зберігання рідких горючих засобів — лою, олії, гасу: 1) каганці; 2) лампи; 3) ліхтарі.

Архаїчним пристроєм для освітлення народного житла була *лучина*, «лучинка», «лучиво», «липина», «ліпінька», «подьсвєт», «скипа», «скипки», «смольє», «скіпка», «скалка», «скальник», «скаля», «шкаля» [4, арк. 14, 19, 20, 27; 9, с. 94; 21, с. 802; 28, с. 280; 29, с. 161; 40, с. 54] — різновид світильників, яким селяни освітлювали традиційне житло на всій території України протягом століть. Лучиною на Поділлі, Слобожанщині, Покутті та в Українських Карпатах спорадично освітлювали помешкання ще в 20-х рр. минулого століття, а на Поліссі до 50-х рр. минулого століття. Основу лучини становила відколена від стовбура дерева тріска, найчастіше зі сосни, смереки, ялини, бука, граба, берези, осики, клена, ясена, липи [4, арк. 27]. Найкращим вважалося хвойне дерево, багате на живицю («смулу», «жиру», «смоли», «смолю», «толодиці» [21, с. 802]), лучина з якого під час згоряння давала добре полум'я і приємний запах. Розміри лучини були довільні, в середньому 25—45 см завдовжки, 2—3 см завширшки та 1 см товщиною [5, арк. 4; 21, с. 801; 29, с. 160]. Тріски на лучину відколювали сокирою від смолистого («смольного») пенька в лісі (Полісся, Волинь, Українські Карпати) [29, с. 160], сокирою, ножем або стругом з поліна, нарізали з гіллячок (Поділля) [40, с. 55—57].

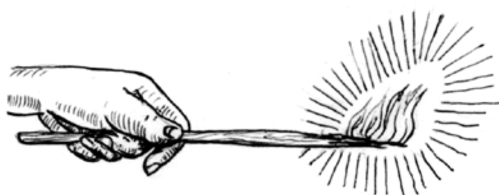
На Слобожанщині поліно ставили у відро з водою і добре пропарювали в печі, після чого надколювали ножем на частинки і «дерли» руками кожну окрему [9, с. 94]. Заготовлену лучину сушили в хаті на печі, полицях, сволоку, грядках. Висушені лучини зв'язували в пучки і зберігали в коморі або повітці. На Поліссі селяни продавали лучини на базарах [29, с. 160]. Підпалювали лучину від вогню з печі, губкою, сірниками. Час горіння лучини, що становив в середньому 10—20 хвилин, залежав від її довжини та товщини. Побутували певні варіанти пристроїв для утримування лучини під час її горіння. Ми виділяємо таких чотири: 1) переносний; 2) знімний; 3) стаціонарний; 4) підвісний. Перший, найдавніший, — утримування лучини під час її горіння в руці; на спеціальних переносних підставках із дерева, глини, металу; «світичок» (Бойківщина), «дідок», «бабка» (Поділля), «лучник» «Адамова голова» (Полісся) [4, арк. 14; 9, с. 93—99; 12, с. 68—69; 21, с. 799—817; 29, с. 160—161; 40, с. 54—56; 22, с. 800; 34, с.4]. До другого, знімного, відносимо ковану металеву решітку, «залізна гратка», «гратки», «заліза», «залізка», «залєзка», «желіза», «каганець», «сітка», «сєтка», «посвіт» [21, с. 809]. До третього, стаціонарного, відносимо дерев'яну лопату, задовбану в чільну стіну навпроти комина, на яку клали лучину, вимурувану збоку печі пічку, «по-



Гриб (чага). Рисунок В. Сивака



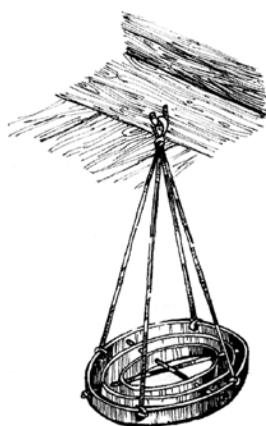
Коминок при печі. Село Великі Цепцевичі Володимирецького р-ну Рівненської обл. Світлина Р. Радовича



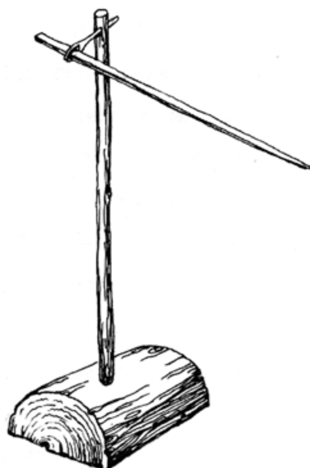
Утримування лучини в руці. Село Бубнівці, Гайсинський р-н, Вінницька обл. (За Л. Шульгиною)



Переносний лучник з розгалужень гілок дерева («дідок»). Село Бубнівці, Гайсинський р-н, Вінницька обл. (За Л. Шульгиною)



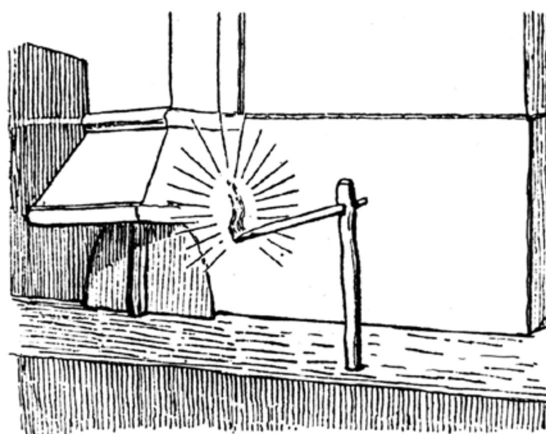
Підвісний «посвіт». Село Горинь, Малинський р-н, Житомирська обл. (За В. Сиваком, рисунок Р. Радовича)



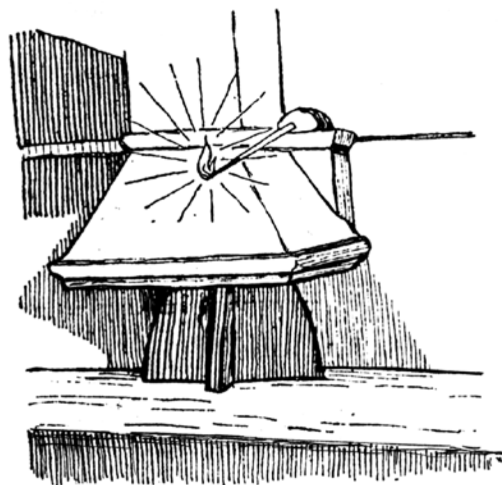
Переносний лучник. Полісся. (За.Р. Радовичем)



Знімний «посвіт». Село Мелені, Коростенський р-н, Житомирська обл. Рисунок В. Сивака



Стаціонарний лучник («дідок»). Село Бубнівці, Гайсинський р-н, Вінницька обл. (За Л. Шульгиною)



Стаціонарний лучник («бабка»). Село Бубнівці, Гайсинський р-н, Вінницька обл. (За Л. Шульгиною)

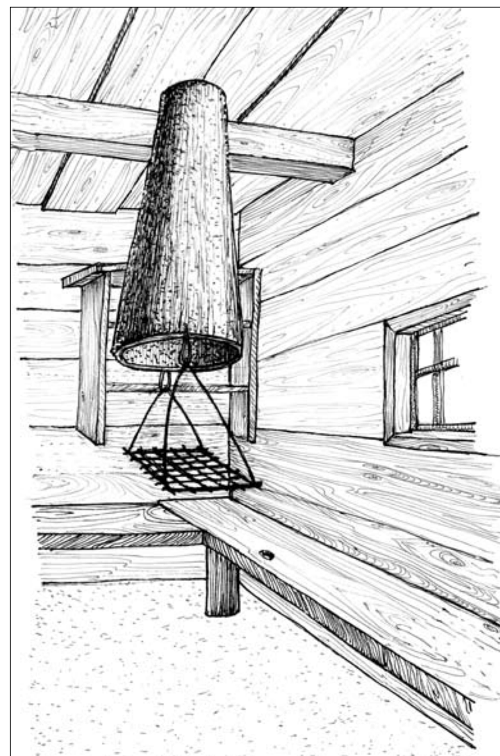
світ», «комінок», «коминок», «комин», «комін», «комінчик», «світлач» (Полісся, Слобожанщина), «пічний стовп» (Покуття, Поділля), «посвідка» (Волинь), «на світочі» (Бойківщина) [4, арк. 63; 9, с. 95—98; 21, с. 803—810; 29, с. 160—161]. До четвертого відносимо підвісний «посвєт», який конструктивно складався із трьох або чотирьох металевих обручів різних діаметрів, які вкладали один в одного і з'єднували дротом. На стінках більшого обруча вибивали дві або три дірочки, до яких прикручували дріт, і навішували таку конструкцію на цвях, забитий у сволоку. Зверху на обручі клали запалену лучину, а знизу підставляли посудину для попелу [29, с. 161]. Це могла бути також підвішена до стелі на металевих цепах або на планках, обмазаних глиною, дошка, грубо обмащена глиною, на якій палили лучину [21, с. 810].

В інтер'єрі народного житла Полісся давнім та найпоширенішим пристосуванням до штучного освітлення житлового помешкання був різновид світильників, а саме, своєрідний комплекс підвісних та стаціонарних приладь — *світач* («димар», «кагла», «кагло», «комин», «комин світильний», «комин з залізкою», «курник», «лампади», «лападка», «посвєтка», «посвєт», «посвіт», «посвітка», «потсвет», «світак», «свєтак», «світач», «світильник», «світоч», «світло», «свєтло», «светло», «светило», «лучник», «лучнік», «лутник», «бовдур» [5, арк. 66, 68, 79; 21, с. 807; 29, с. 160; 34, с.5].

Такий комплекс приладь складався з витяжної труби (комина) підвішеного до вирізаного прямокутного, квадратного або круглого отвору у стелі (30 х 40 см, 35 х 40 см, 40 х 40 см) та підвішеного до нього знизу металевого пристрою (кованої решітки під яку підставляли відро з водою) або поставленого під ним на долівку відрізка стовбура дерева (обмащеного зверху глиною), каменю тощо, на яких спалювали лучину, до освітлення, а заодно до незначного обігріву хати.

Побутувало два типи світача: а) стаціонарні, або нерухомі, незнімні; б) рухомі, або знімні. Стаціонарні або нерухомі світачі відносяться до найдавніших [21, с. 808; 26, с. 57]. Первісним комином, як вважають етнографи, був відрізок стовбура дерева, в якому видовбували серцевину [21, с. 807]. Зовні комин мав конусоподібну форму. Комини виплітали з лози, рідше очерету, та у всіх випадках обмащували



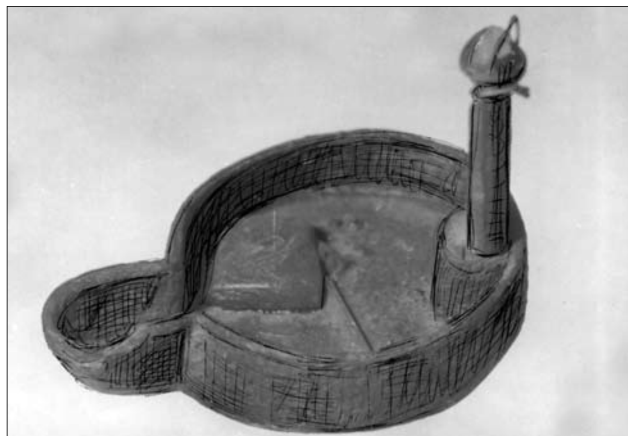


Залишок круглого отвору в стелі від «світача» в хаті 1867 р. Село Мелені, Народицький р-н, Житомирська обл. Світлина, реконструкція та рисунок В. Сивака

із середини та зовні товстим шаром рудої глини (від загоряння). Комини були довільних розмірів і товщини стінок (часто виводили поза дах хати). Стаціонарні світачі, у середині XIX ст. із зміною системи опалення з курного в напівкурне замінювались на



Каганець. Майстер Ю. Корпанюк із села Яворів, Косівський р-н, Івано-Франківська обл. (Збірка МЕХП. ЕП 40352)



Каганець. Гуцульщина. (Збірка МЕХП. ЕП 40350)



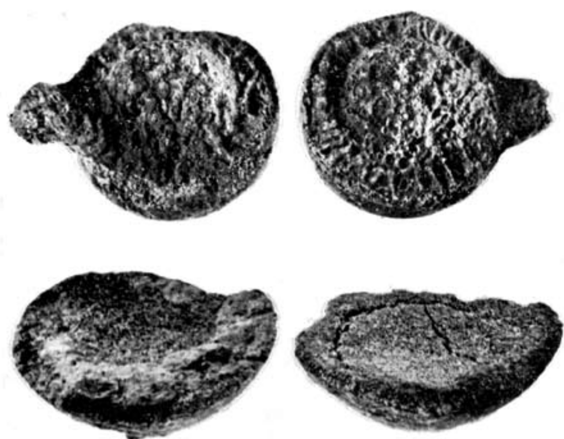
Каганець. Київщина. (Збірка МЕХП. ЕП 40345)



Каганець. (Збірка МЕХП ЕП 40346)

рухомі або знімні. Основу такого конусоподібного комина складала лляна мішковина, в нижній і верхній частинах якої пришивали металеві або зігнуті з лози обручі різних діаметрів [5, арк. 68]. На день цю конструкцію демонтовували — забирали посудину з попелом, знімали металеву решітку, а мішок згортали («зкрунули») і зачіпали на цвяхи до стелі [5, арк. 68; 29, с. 160]. Якщо товщина глини на мішковині сягала одного сантиметра, то в цьому разі комина не знімали, бо глина потріскалась би й облетіла. Світач функціонував на Поліссі в окремих випадках до 40-х рр. XX століття. У вечірній час, особливо взимку, він гуртував навколо себе людей: жінки вишивали, пряли, сукали нитки, співаючи при цьому, чоловіки — майстрували [5, арк. 50; 9, с. 93—99; 21, с. 799—817; 29, с. 160; 34].

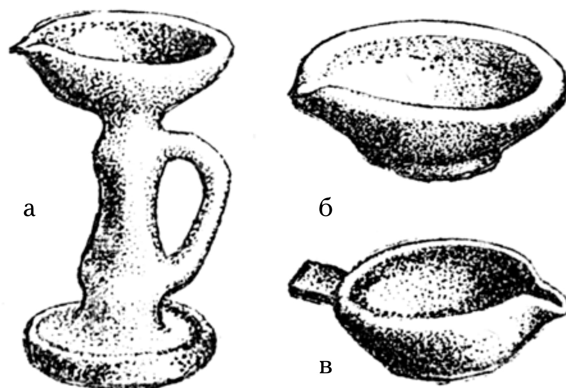
До різновидів світильників, якими селяни освітлювали традиційне народне житло в темну пору, слід віднести *каганець* («кагниць» (Бойківщина), «гасник», «макій» (Гуцульщина), «слипачок», «слепак», «слипак» (Полісся) [4, арк. 14; 5, арк. 31; 11, с. 123; 29, с. 161]. На Поліссі каганцем називали нижню частину посвіту, який служив для освітлення хати. Світильники-каганці на всій території України віддавна і до початку XX ст. виготовляли з кісток тварин, каменю, глини, металу, скла, зрідка дерева [12,



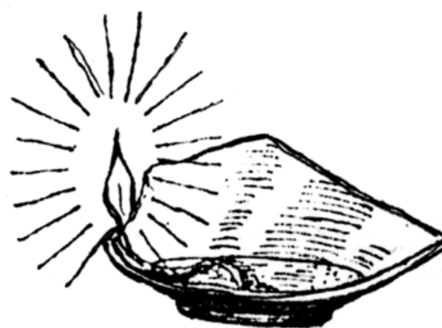
Каганці з кісток мамонта. (За І. Підоплічком)



Каганець. с. Голови, Верховинський р-н, Івано-Франківська обл. Рисунок В. Сивака.



Каганці: а — м. Косів, Івано-Франківська обл.; б — с. Струсів, Тернопільська обл.; в — с. Комарно, Городоцький р-н, Львівська обл. (За К.І. Матейко)



Каганець із черепка. Село Бубнівці, Гайсинський р-н, Вінницька обл. (За Л. Шульгиною)



Каганець із покришки. Село Бубнівці, Гайсинський р-н, Вінницька обл. (За Л. Шульгиною)



Каганець із «мигачкою». Село Бубнівці, Гайсинський р-н, Вінницька обл. (За Л. Шульгиною)

с. 69; 15, с. 58; 23, с. 189—193; 40, с. 59—62]. Каганці різнилися між собою за формою, конструкцією та розмірами. Найчастіше каганці мали природний колір матеріалу, зрідка їх малювали або декорували.

Засобами освітлення у каганці був гніт (на Поліссі — «віхоть», «гньотик» [5, арк. 68; 29, с. 161]), який робили з домотканих ниток льону, конопель, кусочків тканин, нарізаних смужок з капелюха тощо. Гніт поступово втягував у себе горючу речовину — тваринний жир («лій»), смалець, конопляну чи соняшникову олію, гас, що знаходилися у його ємкостях. Найпростішою формою була невеличка поглиблена мисочка з глини, кругла або овальна, з витягнутим носиком.

Давньоруські каганці, віднайдені під час археологічних розкопок у Києві, Чернігові, Білгороді, Галичі тощо, ймовірно, подібні за формою та розмірами до античних, віднайдених у середньовічних містах Криму — Херсонесі, Корчевому (Керчі), оскільки між цими містами були торговельні зв'язки. Саме з цього часу, очевидно, для збільшення освітлювальної площі, круглу або овальну мисочку монтують на невисокій ніжці-підставці. Така форма глиняного чи металевого каганця збереглася до початку XX ст. практично на всій території України — Слобожанщині, Київщині, Поділлі, Українських Карпатах, Криму, Покутті [16, с. 73—77; 37, с. 55—60].

Поряд з хатніми побутували також церковні та вуличні каганці, якими ще в середині XIX ст. освітлювали приміщення церков та центральні вулиці великих міст східних регіонів України під час особливих урочистостей [9, с. 100—103].

У пору лихоліть за примітивні каганці селяни інколи використовували фрагменти розбитого глиняного посуду, перевернуту догори дном покришку від горщика, маленьку мисочку, бляшану баночку, скляну пляшечку, круглі овочі з вирізаними в них ємкостями для жиру, олії тощо [4, арк. 10; 5, арк. 25; 29, с. 161].

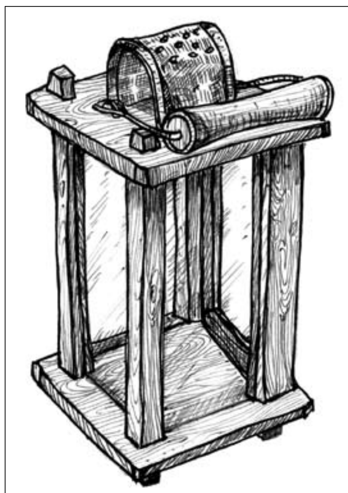
До різновидів світильників належить *ліхтар*, яким селяни користувалися у темну пору доби для освітлення житлового помешкання, господарських приміщень та, рідше, ідучи вулицями села. Ліхтар у селянському побуті України відомий з кінця XIX століття. До початку XX ст. ліхтар власноруч виготовляли селяни, від цього періоду, у побуті поступово використовують ліхтар промислового виробництва. В хаті ліхтар підвішували до сволока, ставили на кут припічка, столі, скрині та лаві [11, с. 123; 29, с. 162].

Ліхтарі різнилися за матеріалами, розмірами, конструктивним вирішенням, формою та оздобою. Вироби сільських майстрів мали тригранну, частіше чотиригранну форми (Українські Карпати). Основу конструкції таких ліхтарів становили тесані три або чотири дерев'яні планочки, у двох суміжних чотиригранних сторонах яких вирізали пази, куди вставляли відрізки скла. Нижня частина ліхтаря мала суцільне дерев'яне дно, а у його верхній частині прорізували отвір, поверх якого набивали вигнутий кусочок бляхи (оберігав від попадання дощу, снігу, сприяв кращому доступові повітря задля горіння світильника). Одна сторона ліхтаря відкривалася за допомогою двох завісиків або шматочків шкіри і фіксувалася защіпкою. Ліхтар мав ручку з дроту для його перенесення.

Ліхтарі промислового виробництва виготовляли з металу, сплаву промислового матеріалу та скла. Для кращого освітлення всередині ліхтар на тильній від дверцят стороні закріплювали шматок круглої бляхи, відполірованої до дзеркального блиску («рефлектор»). В середину такого ліхтаря селяни вставляли світильник: свічку, каганець або маленьку гасову лампу.

Гасова лампа, «лямпа» (Бойківщина) [4, арк. 14]) — різновид світильників промислового виробництва, яким міщани та селяни освітлювали свої помешкання. Авторами цього унікального винаходу були львівські аптекарі Іван Зег та Ігнатій Лукасевич, які вперше 1853 р. застосували цю лампу і гас — горючу речовину, добуту з нафтової ропи шляхом її хімічного очищення [41, с. 88—89]. Виробництво гасових ламп розпочалося у другій половині XIX століття. У цьому періоді її використовували у міщанському житлі міст та містечок.

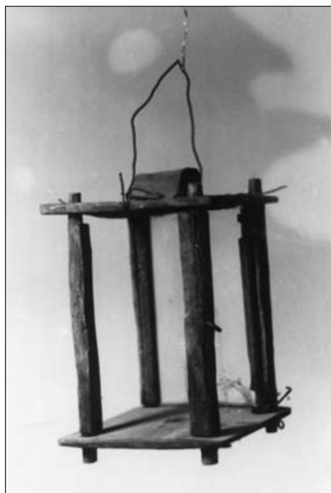
В кінці XIX — на початку XX ст. гасова лампа стала доступною в освітленні народного житла багатих селян. Бідніший прошарок селян, зважаючи на дороговизну гасу, ламп та скла до неї, не мав змоги її придбати. І лише у 30—40-х рр. XX ст. збільшення випуску гасових ламп та зменшення їх вартості сприяло закупівлі ламп всіма прошарками селян. Гасову лампу виготовляли з металу, скла, брон-



Ліхтар. Кін. XIX ст. Село Торунь, Міжгірський р-н, Закарпатська обл. (Збірка МЕХП. ЕП 66625). Рисунок В. Сивака



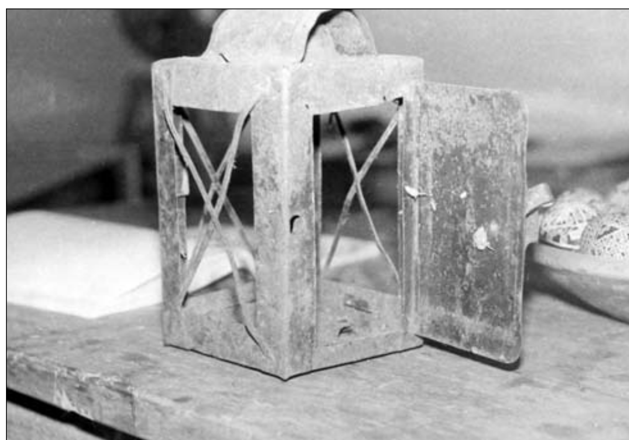
Ліхтар. Поч. XX ст. Село Лолин, Долинський р-н, Івано-Франківська обл. (Збірка МЕХП ЕП73752)



Ліхтар. Поч. XX ст. Село Межибрід, Лемківщина. Ліхтар. (Збірка МЕХП. ЕП 40355)



Ліхтар. Поч. XX ст. Село Скотарське, Воловецький р-н, Закарпатська обл. (Збірка МЕХП. ЕП 76607)



Ліхтар. Перша третина XX ст. Село Соколівка, Косівський р-н, Івано-Франківська обл. Світлина В. Сивака



Ліхтар. Перша третина XX ст. Село Макалевичі, Радомишльський р-н, Житомирська обл. Світлина В. Сивака



Гасова лампа. Перша третина XX ст. Село Голови, Верховинський р-н, Івано-Франківська обл. Світлина В. Сивака



Підвісна гасова лампа. Середина XX ст. Село Рубежівка, Народицький р-н, Житомирська обл. Світлина В. Сивака



Підвісна гасова лампа. Середина XX ст. Село Злобичі, Коростенський р-н, Житомирська обл. Світлина В. Сивака



Підвісна гасова лампа. Середина XX ст. Село Граби, Коростенський р-н, Житомирська обл. Світлина В. Сивака

зи, міді, порцеляни. Були вони довільні за розмірами, формою, конструкцією, декоративним оздобленням та кольоровим вирішенням. Гасова лампа складалася з резервуара на гас, пальника, всередині якого знаходився фіксатор та регулятор гноту, лампового скла та пристосування для перенесення чи підвішування. У хаті гасову лампу ставили на стіл, припічок печі, «комінок», скриню, лаву, ослін, мисник, підвішували до стелі або навішували на стіну.

До середини XX ст. гасова лампа стала основним джерелом освітлення селянського житла. Селяни використовували її до повної електрифікації осель, в окремих випадках до кінця 70-х рр. XX століття.

Підсумовуючи викладений матеріал слід констатувати, що у середині XIX — на початку XX ст. на усьому просторі Українських Карпат (Бойківщина, Гуцульщина, Лемківщина) та Полісся ще побутували печі з опаленням «по чорному». Регіонально вони різнилися за матеріалом, розмірами, конструктивним вирішенням, способом відведення диму за межі житлової хати. Поряд з такими та на заміну їм (як реконструкція, так і спорудження нової) впроваджувалися удосконалені напівкурні та печі з опаленням «по чистому». У другому випадку дим виводився за межі житлового приміщення через спеціальні димовідвідні пристрої в сіни чи на горище, а в третьому поза межі даху.

В системі опалення народного житла в кінці XIX — на початку XX ст. функціонує опалювальний пристрій лежанка (в межах наведених регіонів) та повсюдно грубка.

У системі штучного освітлення житлового помешкання до середини XX ст. селяни по всій території України широко застосовували різноманітні пристрої — світильники. До таких належали: лучина, світач («посвєт»), каганець, ліхтар і лампа.

1. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 332. — Зош. 4: Польові етнографічні матеріали до теми «Інтер'єр народного житла», зібрані В.П. Сиваком у Івано-Франківській обл. в 1986 р. — 82 арк.
2. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 359. — Зош. 3: Польові етнографічні матеріали до теми «Інтер'єр народного житла», зібрані В.П. Сиваком у Закарпатській та Львівській обл. в 1986 р. — 65 арк.
3. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 367. — Зош. 1: Польові етнографічні матеріали до теми «Інтер'єр народного житла», зібрані В.П. Сиваком у Старосамбірському, Турківському р-нах Львівської обл. та Великоберезнянському р-ні Закарпатської обл. в 1991 р. — 92 арк.
4. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 402. Польові етнографічні матеріали до теми «Інтер'єр народного житла», зібрані В.П. Сиваком у Сколівському, Турківському р-нах Львівської обл. та Воловецькому, Міжгірському р-нах Закарпатської обл. в 1994 р. — 78 арк.
5. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 426. — Зош. 1: Польові етнографічні матеріали до теми «Інтер'єр народного житла», зібрані В.П. Сиваком у Житомирській та Київській обл. в 1996 р. — 93 арк.
6. *Гурков В.С.* Поселения / В.С. Гурков, Р.Ю. Гошко // Полесье. Материальная культура. — Киев : Наукова думка, 1988. — С. 239—333.
7. *Глушко М.* Історія народної культури українців : навч. посібник / Михайло Глушко. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2014. — 416 с. : іл.
8. *Гошко Р.Ю.* Поселення і житло, інтер'єр / Р.Ю. Гошко, Б.П. Урбанович, В.П. Сивак // Соціалістичні перетворення в культурі та побуті західних областей України (1939—1989). — Київ : Наукова думка, 1989. — С. 20—38.
9. *Данковська Р.С.* Українські народні світильники / Р.С. Даньковська // Науковий збірник. — Харків, 1924. — Ч. VII. — С. 93—103.
10. *Кіщук Т.П.* Інтер'єр житла / Т.П. Кіщук // Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження. — Київ : Наукова думка, 1983. — С. 166—169.
11. *Кіщук Т.П.* Інтер'єр / Т.П. Кіщук // Народна архітектура Українських Карпат. — Київ : Наукова думка, 1987. — С. 110—125.
12. *Кобільник В.* Матеріальна культура села Жукотина Турчанського повіту / Володимир Кобільник // Літопис Бойківщини. — Самбір, 1936. — Ч. 7. — Рік. VI. — С. 15—66.
13. *Косміна Т.В.* Сільське житло Поділля : кінець XIX — XX ст. / Т.В. Косміна. — Київ : Наукова думка, 1980. — 191 с.
14. *Коцан В.* Планування інтер'єру народного житла українців Закарпаття XIX — першої половини XX ст. / Василь Коцан // Русин. — 2011. — № 25. — С. 106—131.
15. *Матейко К.І.* Народна кераміка Західних областей Української РСР XIX—XX ст.: історико-етнографічне дослідження / К.І. Матейко. — Київ : Вид. АН УРСР, 1959. — 107 с.
16. *Мезенцева Г.Г.* Давньоруські керамічні світильники та свічники / Г.Г. Мезанцева // Археологія. — 1973. — № 10. — С. 72—77.
17. *Могитич І.Р.* Садиби, житло, інтер'єр / І.Р. Могитич, Т.П. Кіщук // Гуцульщина: Історико-енографічне дослідження. — Київ : Наукова думка, 1987. — С. 165—178.
18. *Радович Р.* Відкрите вогнище в системі опалення стаціонарного житла поліщуків / Роман Радович // Вісник Львівського університету: Серія історична. — Львів, 2013. — Вип 48. — С. 383—409.
19. *Радович Р.* Розвиток системи опалення поліського житла: способи відведення диму / Роман Радович // Народознавчі зошити. — 2013. — № 2 (110). — С. 212—230.
20. *Радович Р.* Поліська піч: специфіка формування опіччя / Роман Радович // Народознавчі зошити. — 2014. — № 2 (116). — С. 270—291.
21. *Радович Р.* Поліський «посвіт» (технологічний і культурно-генетичний аспекти) / Роман Радович // Народознавчі зошити. — 2012. — № 5 (107). — С. 799—817.
22. *Рапапорт П.* Древнерусское жилище / П. Рапапорт // Археология СССР. Свод археологических источников. Выпуск Е1-32. — Ленинград : Наука, 1975. — 180 с.
23. *Пидопличко И.Г.* Межиричские жилища из костей мамонтов / И.Г. Пидопличко // Киев : Наукова думка, 1976. — 240 с.
24. *Самойлович В.П.* Народное архитектурное творчество. По материалам Украинской ССР / В.П. Самойлович. — Киев : Будівельник, 1977. — 216 с. : ил.
25. *Самойлович В.П.* Українське народне житло / В.П. Самойлович. — Київ, 1972. — 437 с.
26. *Свирида Р.О.* Обладнання традиційного житла Правобережного Полісся / Р.О. Свирида // Народна творчість та етнографія. — Київ, 1979. — № 3. — С. 56—63.
27. *Сивак В.* Житло та його внутрішнє планування. Екстер'єр / В. Сивак // Лемківщина : у 2-х томах. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. — Т. 1: Матеріальна культура. — С. 261—277.

28. *Сивак В.* Інтер'єр житла. Традиційні меблі / В. Сивак // Лемківщина : у 2-х томах. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. — Т. 1: Матеріальна культура. — С. 278—292.
29. *Сивак В.* Інтер'єр поліського житла / Василь Сивак // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2003. — Вип. 3. У межиріччі Ужа і Тетерева. 1996. — С. 125—166.
30. *Сілецький Р.* До питання про відкрите вогнище як опалювальний пристрій народного житла на Правобережному Поліссі / Роман Сілецький // Вісник Львівського університету: Серія історична. — Львів, 1999. — Вип. 34. — С. 95—500 : іл.
31. *Сілецький Р.* Опалювальні пристрої народного житла Середнього Полісся (конструктивно-функціональний та світоглядний аспекти) / Роман Сілецький // Вісник Львівського університету: Серія історична. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2008. — Вип. 43. — С. 134—183 : іл.
32. *Сілецький Р.* Проблема типології опалювальних пристроїв стародавнього житла в Україні (конструктивно-функціональні особливості печі) / Роман Сілецький // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 2001. — Т 242: Праці Секції етнографії і фольклористики. — С. 230—247 : іл.
33. *Сілецький Р.* Традиційна будівельна обрядовість українців : монографія / Роман Сілецький. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2011. — 426 с. : іл.
34. *Скуратівський В.Т.* Посвіт: Художні оповіді, новели / В.Т. Скуратівський. — Київ : Молодь, 1988. — 172 с.
35. *Сополига М.* Народне житло українців Східної Словаччини / Мирослав Сополига. — Братіслава ; Пряшів : Словацьке пед. вид-во, 1983. — 386 с.
36. *Суха Л.М.* Художня обробка металу / Л.М. Суха // Гуцульщина: Історико-енографічне дослідження. — Київ : Наукова думка, 1987. — С. 411—417.
37. *Сушко А.О.* Керамічні світильники з Київського Подолу / А.О. Сушко // Археологія. — 2012. — № 4. — С. 54—62.
38. *Федака П.М.* Народне житло українців Закарпаття XVIII—XX століть / П.М. Федака. — Ужгород : Гражда, 2005. — 351 с. : іл.
39. *Федака П.* Давні печі у народному житлі Закарпаття / Павло Федака // Народна творчість та етнографія. — 2007. — № 3. — С. 48—51.
40. *Шульгина Л.* Прилади для освітлення в с. Бубнівці на Поділлі / Лідія Шульгина // Матеріяли до етнології. — Київ, 1929. — Вип. II. — С. 52—65.
41. *Hołubiec J.W.* Polskie lampy i świeczniki / Jerzy W. Hołubiec. — Wrocław ; Warszawa ; Kraków : Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1990. — 159 s.

Vasyl Syvak

HEATING AND ILLUMINATING DEVICES IN THE INTERIOR OF THE FOLK DWELLING OF UKRAINIANS

The paper, based on the field ethnographic data, sources and scientific literature deals with the problem of heating and illuminating devices in the interior of village dwelling in Ukraine. Its material, constructive versions, sizes, form and application are briefly analyzed.

Keywords: Ukraine, Polissya, Podillya, Slobozhanshchyna, Pokuttya, Ukrainian Carpathians, oven, «posvit», nightlight, lamp, spill, lantern.

Васыль Сывак

ОТОПИТЕЛЬНЫЕ И ОСВЕТИТЕЛЬНЫЕ УСТРОЙСТВА В ИНТЕРЬЕРЕ НАРОДНОГО ЖИЛИЩА УКРАИНЦЕВ

На основании собранных полевых этнографических материалов, источников и научной литературы рассмотрено отопительные и осветительные приспособления в интерьере крестьянского жилища Украины. Кратко проанализировано их материал, конструктивные варианты, размеры, форму, использование и т. д.

Ключевые слова: Украина, Полесье, Подолье, Слобожанщина, Покутье, Украинские Карпаты, печь, «посвит», каганец, светильники, лучина, фонарь, керосиновая лампа.



Лідія ТРОХИМ

ГРАФІЧНІ ТВОРИ СОФІЇ ПЕТРІВНИ КАРАФФИ-КОРБУТ У КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНОМУ КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКИХ ПОШУКІВ 1950—1960-х рр.

Наслідуючи дослідницькі традиції попередніх поколінь наукової інтелігенції, в роботі здійснено комплексний аналіз корпусу графічних творів С. Караффи-Корбут у соціокультурному контексті, з естетичним та композиційним задумом. Відзначено важливу роль художниці у збагаченні мистецької спадщини України, яка набула поширення в народному середовищі.

Ключові слова: графічні твори, соціокультурний контекст, комплексний аналіз, естетичні коннотації, композиційний задум.

Художній аналіз як одна зі складових частин мистецтвознавства є посередником у складних стосунках між художником, мистецьким процесом, зрештою, усією культурою, та глядачем, читачем, публікою. Спираючись на усталені морально-етичні критерії, науково-теоретичні концепції та культурні надбання свого часу, художній аналіз постає не лише знаряддям оцінки творів мистецтва, фахового рівня їх авторів, місця і ролі їх у мистецькому середовищі суспільства, а й виконує роль важливого чинника у формуванні мистецького процесу, сприяє підтримці тих чи інших художніх тенденцій, напрямів, стилів. Саме тому на дослідників в усі часи покладалася висока відповідальність, адже нерідко вони ставали на захист відкинутих суспільством митців і таким чином сприяли їхньому визнанню, й тому, щоб їхні здобутки залишилися нащадкам. Водночас історія знає й чимало прикладів реакційного аналізу, випади якої призводили до того, що, як окремі митці, так і цілі школи зазнавали забуття, а то й просто знищувались. Особливої шкоди культурі завдала насаджувана комуністичною партією теорія класової боротьби, що стала підґрунтям для запровадження в мистецтві так званого соціалістичного реалізму. Саме вони були засадою активної боротьби з національним мистецтвом, що тягло за собою як політичні, так і фізичні розправи над митцями у роки сталінських репресій і в так званий період розвинутого соціалізму, коли критика могла звеличити художника або запроторити його, зробити так, що митець тривалий час був замовчуваний, а його ім'я — вилучене з наукового вжитку.

М**етою пропонованої статті** є дослідження та мистецький аналіз творчості С. Караффи-Корбут у період противаги соцреалізму з особливостями розвитку українського графічного мистецтва, становлення його візуальної мови та концептуальних пошуків. У свою чергу, актуальність нашого дослідження зумовлене фрагментарністю вивчення вказаної проблематики у сучасній мистецтвознавчій літературі. Зокрема, орієнтуючись на європейський аналіз художніх творів, Софія Караффа-Корбут порушила проблему творення образу, звертаючи увагу на такі важливі складові твору, як композиція, відповідність рисунка, гармонія кольорів, відтворення внутрішнього стану й настрою персонажів.

Обдарована особистість, нестандартне українське жіноче явище у мистецтві, яка перебувала у постійному творчому пошуку та відшліфовувала грані сво-

го таланту, що тим самим додавало їй постійного руху вперед. Постійні пошуки будь-якої можливості до реалізації композиційного задуму, де відчувався стиль мистецтва. Закінчивши Львівський інститут ужиткового та декоративного мистецтва (1953, навчалась у І. Гуторова, В. Манастирського, Р. Сельського), що базувався на грунті національної та європейської культури, працювала в галузі станкової та книжкової графіки, переважно у техніці ліногравюри. Працювала із керамікою, живописом і вітражем. Протягом 1960—1967 рр. С. Караффа-Корбут виконала близько сотні робіт у техніці ліногравюри. Виробивши свій власний стиль загострення форми, пластична лінія та штрих, її талант розкрився у графіці, ілюстраціях до книжок українських авторів, яким вона присвятила сорок три роки. Графічна мова винятково емоційна: спокійна, врівноважена, коли треба передати м'який ліризм, або стає драматично-напруженою, як у лінориті «Іван Підкова» (1963 р.). Прагнення показати типовість понад часовість подій і явищ привело С. Караффу-Корбут до монументальності, визнану однією з найприкметніших рис її творчої манери.

Станом на сьогоднішній день відсутнє окреме наукове дослідження, присвячене висвітленню особливостей стилістики мистецької спадщини Софії Караффи-Корбут у контексті художнього аналізу мистецтвознавців. Згадки про Софію Петрівну містяться у меморіальному збірнику Т. Думанської «Графиня з Куткора, а також у працях Р. Яціва «Львівська графіка» та «Українське мистецтво ХХ століття» [11]. Ми звертаємось до багатьох досліджень з питань української графіки кінця 1950-х — початку 1970-х рр., де так чи інакше продовжується обговорення, дискусії в мистецтвознавчій літературі, — проблеми книжкового синтезу. У радянському мистецтвознавстві їй присвячено чимало праць. Ставлення до книжкового мистецтва у 1950—1960-ті рр. розкривається у праці В. Фаворського «Про мистецтво, про книгу, про гравюру» [10].

Софія Караффа-Корбут — український графік, яка трактувала національні мотиви з позиції загальномистецьких відповідей на проблему часу з власною світоглядно-естетичною позицією. Індивідуальність художниці носить надзвичайно глибоке та проникливе відчуття національного, українського. Це не тільки опанування традицій народного мистецтва, а народної культури в цілому, вираження національної психології та своєрідних рис світобачення.

У чому полягав феномен широкого світогляду і масштабного мислення, якими оперувала, намагаючись внести струмінь новітніх тенденцій у національне мистецтво Галичини? — У тому, що Караффа-Корбут має свій особливий спосіб бачення натури, глибоке розуміння, логічно осмислену зорову фіксацію. Її талант «вибухає» одразу, все ж впадає в око методичне й послідовне ускладнення техніки графічного відображення образів, деталізація їх все мініатюрнішими штрихами. Народний одяг, українська орнаментика, українські типажі в ликах персонажів, що трактуються шляхом узагальнення. Ось вся складність її творчої одержимості, відчуття краси й багатогранності світу, вміння передати мистецьку форму й поєднати її зі змістом. Графічне узагальнення поєднується з композиційною організацією зображення, і все базується на лаконізмі. Завжди прагнула до гармонії у книжці: щоб текст, ілюстрації, обкладинка, шрифт, текстура паперу — все відповідало задуму, було єдиним мистецьким цілим. Вона досконало володіла ремеслом, тому її твори викликають естетичне хвилювання.

Усі її ілюстрації є з логічним та лаконічним мисленням, емоційні, контрастні, натхненно навіяні поезією Шевченка, казками і віршами Лесі Українки, драмою-феєрією «Лісова пісня», над якою мисткиня трудилася чотири роки. Над ілюстраціями до поеми Івана Франка «Іван Вишенський» працювала 13 років. Обидві книги вийшли у світ вже після смерті художниці. Ілюструвала також інших історичних класиків. А це М. Старицький, Г. Хоткевич, Л. Глібов, Остап Вишня, С. Васильченко, М. Петренко, А. Волощак, Марія Пригара, А. Малишко, В. Малик, П. Грабовський, М. Лисич, О. Іваненко, В. Ладижць, В. Лучук, П. Сингаївський, Є. Железняков, В. Колодій, М. Підгірянка, Б. Загорулька, Д. Бандрівський, Є. Козак, В. Мельник. У її ілюстрація експресивний поділ фігури на ритмічну гру світлотіньових блоків з підкресленою напругою тіла додає графіці нового звучання. У її роботах присутня українська культура та традиція.

«Вона знаходить завжди новий, милий типаж української дитини, світлий, щиросердечний. Це

найчастіше діти народу, селянські хлопчики і дівчатка, у яких просипаються найкращі риси людяності, любов до праці, добра і справедливості, до рідної землі... Діти дивляться на світ очима художниці, а вона веде їх до краси, де добро перемагає зло й існує поруч з ним у вічній боротьбі і протиріччі». Ці слова належать мистецтвознавцеві Христині Саноцькій [8].

Шістдесяті роки стали часом її пошуків, що втілилися в найповнішу на той час Шевченкіану, а понад тридцять ліноритів, зменшених в обсязі до книжкових ілюстрацій, прислужилися до видання «Кобзаря» Тараса Шевченка.

Ілюстрування Шевченкового «Кобзаря» — найприємніша та наймиліша для неї праця. Це була її давня мрія. Час сприяв тому — наближалися ювілеї Тараса Шевченка: 100-річчя від дня смерті та 150-ліття з дня народження. Над ілюстраціями до «Кобзаря» художниця працювала впродовж 1960—1964 рр., створивши близько тридцяти гравюр. На той час жодний львівський графік не виконав такої кількості гравюр, присвячених творчості Т. Шевченка. С. Караффа-Корбут поставила собі за мету створити власну графічну інтерпретацію Шевченкових образів, а зробити це було набагато складніше, ніж просто проілюструвати «Кобзаря».

«Кобзар» з ілюстраціями художниці побачив світ 1967 р. у видавництві «Дніпро» як сувенірне видання. Ця книга і презентувала 1968 р. Україну на Всесвітній виставці в Канаді, де отримала найвищі оцінки журі. Ось із такого великого успіху розпочалася кар'єра С. Караффи-Корбут — виразна стихія української душі [6, с. 114]. Софія Караффа-Корбут поставила собі за мету не просто створити ілюстрації до такої величної книжки як «Кобзар», але й додати свого, нового та неповторного, створити портретну галерею мужніх облич. Ілюстрації всі монументальні, герої волелюбні, сильні. Всього 66 ліногравюр. Герої не мають портретної схожості, проте зберігається дух козацького лицаря.

Новаторською особливістю творчої манери художниці є величина формату робіт, з сюжетною канвою та особливою трактовкою образу в класичній формі. Мисткиня живе, переживає з героями, вони органічно з нею зв'язані, з особливим стилем національного колориту. Усе це вивело її на високий європейський рівень, і оригінальність робіт полягає у простоті (форма, ідея та зміст).

Важлива риса Софії — це асоціативність її образної мови.

Після того, як світ побачив «Кобзар», ілюстрований Софією Караффою-Корбут, перед художницею відкрилися нові перспективи, видавництва пропонували співпрацю, відкривались виставки. Інтелектуальна і художньо-естетична здатність графічних аркушів до «Кобзаря» розвінчували соціально-класову однобокість у рецензіях офіційного шевченкознавства, вносячи в інтерпретацію творів геніального поета силу і глибину авторського громадянського переживання.

Софія Караффа-Корбут буквально вистраждала емоційне підґрунтя вузлових тем книги, пластично продемонструвавши поетичні алегорії, якби з самих надр національного драматично-ліричного універсума. Цьому циклу не було рівних у всьому українському мистецтві 1960-х рр. за внутрішньою вмотивованістю експресивної форми [7, с. 4].

Художниці вдалося переорієнтувати всі виражальні засоби (насамперед систему лінії, штриха, площини) з описової на психологічну, а в окремих місцях і на символьну функції, що надалі набуло статусу авторської концепції і привело її до нових видатних творчих втілень.

М. Голмоша відзначає, що С. Караффа-Корбут тонко відчувала емоційність ритм віршованого рядка твору Шевченка, вміла адекватно передати це засобами графічної мови. В її листах дуже легко вгадується те джерело, з якою вона черпала своє натхнення. Вона чи не вперше в Україні сміливо і широко використала здобутки народного мистецтва, а також іконопису, що не наважувались робити інші художники [1, с. 190].

Софію Петрівну знали і шанували не тільки в Україні — їй надсилали подяки навіть із Шушенського. Їй написав вдячного листа Петрусь Бровка, в якому зізнається, що коли проглянув її роботи, — заплакав. Їй писали із зросійщеного Жданова (Маріуполя), із Черкащини, із Полтавщини — з музею Гоголя, бо дізналися про ліногравюру «Гоголь та його герої». Але званнями її обходили. Просто вона була гордою жінкою, ніколи нікого не розштовхувала ліктями, не просила, могла не криючись назвати бездарність бездарністю. Художниця весь час була «на

творчих хлібах», тобто не залежала від парткомів, профкомів і колективів із їхньою банальною думкою: «Не бачили, але осуджуємо!». Вона тихо і зосереджено працювала вдома, їй замовляли ілюстрації із «Веселки» та «Каменяра». Саме у «Каменярі» був художнім редактором покійний Іван Плесканко, з яким Софія навчалася ще в художньо-мистецькій школі і який сформував її як ілюстратора.

Художниця так і не знала собі ціни. Недаремно у листі до своїх колег написала, що найбільше важить праця, віра і честь та добра пам'ять по людині. Але якби суверенна Україна визнала її вагомий внесок у графічне мистецтво, — це б додало їй сил жити. Згадка розмови з Оксаною Думанською у статті [4].

Розглядаючи сьогодні творчість Софії Караффи-Корбут в контексті сучасної образотворчості, наочною стає її глибока традиційність, що формує сутність її внутрішньої орієнтації, багато в чому визначає її своєрідність.

На щастя, є люди, які пам'ятають художницю у період формування її стилю, тому наявні авторські коментарі. «Так цікаво жити і творити». З цих рядків добре видно, з яким завзяттям і відданістю Софія ставилася до творчості, до праці. Віра Корлятович Софію пам'ятає завжди тихою і серйозною дівчиною. У творчості не боялася експериментів. Любила експериментувати. Фантазувала зі шрифтами, пробувала їх охудожнювати [3].

«Я весь час, поки навчалася, була під впливом Софіїного уміння, смаку та навіть технік» — згадує Марта Токар.

«Особливістю прообразів її графічних персонажів є чимало її друзів», —Лариса Іванова.

Людмила Семикіна, з якою близько приятелювала і спілкувалась у 1960-ті рр. Софія Петрівна, згадує: «Мені імпонувала її амбіційність, її культура протесту: вона уміла не скорятися. Не кидалася голіруч на систему, а долала її своїм мистецтвом. Так ніби епоха випробовувала жінку, а жінка звітувала перед епохою. Соня як би стояла на п'єдесталі і розмовляла з Богом через мистецтво, щоб зберегти народні ідеали. Вона не просто творила, а ставила знаки. Це зовсім інша орбіта руху, яка оминає дрібниці і прямує до великого і високого. Софія Караффа-Корбут була каріатидою української графіки 1960-х рр.» [3].

«Працювала та створювала мисткиня свої шедеври у власній майстерні, застосовуючи маску на обличчя, так як турбувала про власне здоров'я»[1].

Леся Дацишин — хоч і не має мистецької освіти, але належить до палких шанувальників духу творчості, бо і сама творець — математик, згадує Софію Караффу-Корбут як великого вболівальника за Україну. Образами героїв Т. Шевченка, І. Франка, М. Старицького, Лесі Українки будила її люд, витягала із знетямлення, наповнювала силою. Шукала відповіді на свої роздуми в образах — портретах Г. Сковороди, І. Вишенського, Ю. Дрогобича.

У роботах Софії Петрівни багато чоловічих образів минулого. Часто вражає очевидна портретна схожість з деким з її сучасників [2].

Василь Семенюк — художник, згадуючи зустрічі з Софією Караффою-Корбут, говорить про те, що Софія Петрівна була дуже скромна, особисто на себе потребувала дуже мало, тільки найнеобхідніше, а все, що мала, намагалася віддати іншим людям. Вона присвятила усе своє життя найголовнішій справі — мистецтву. Свідомо не захотіла створювати сім'ю, аби займатись тільки творчістю. Можливо ще потрібен час, щоб ми зрозуміли, який світ витворила художниця, з болем і радощами, світ героїв її творів. Софія Петрівна творила для нас, аби і ми відчули красу світу, силу людського духу, необхідність боротьби і перемог [9].

«Софія Караффа-Корбут змінювала простір і час, творила близько і далеко. Вона вимальовувала вибудовуючи каскад людських переживань. В своїх графічних образ з ніжністю передає діалог між матір'ю та дитиною»[2].

Особистість таланту художниці полягала у тому, що вона була митцем, наділеним яскравою творчою уявою. Упродовж усього життя мисткиня залюбки ілюструвала казки, які давали їй можливість створювати композиції, породжені творчою уявою. З раннього періоду збереглися її гуаші «Школа в лісі» і «Казка в лісі». Дещо пізніше вона ілюструє казку «Довбушеві скарби» Андрія Волощака, створює серію композицій, об'єднаних одним сюжетом «Марічка-невеличка». Вона любила вдивлятися у різні плями на стінах, примхливе сплетіння дерев, з

[1] З інтерв'ю автора з І. Чучман. Знайома Софії Петрівни (18.01.2015 р.).

[2] З інтерв'ю автора з В. Семенюк (24.03.2015 р.).

яких багата уява черпала образи — так народився «Лук'ян Кобилиця».

Василь Валько[3] — хранитель безцінних архівів та всього творчого набутку, який йому заповіла С. Караффа-Корбут, згадує, що мрією усього життя Софії було проілюструвати «Кобзар» Т. Шевченка. Крім тридцяти ліноритів, мисткиня створювала ілюстрації ще й в техніці мідьорит, у форматі А3. Таких ілюстрацій було 30, які на даний час знаходяться у Львові у музеї Т. Шевченка. Також працювала із олійними фарбами. Створені нею десять картин великого формату знаходяться у музеї І. Франка.

Вулицю та школу у Буську, в якій навчалась Софія Петрівна, названо у її честь, там знаходиться меморіальна дошка.

У творчості Софії Караффи-Корбут простежується кілька періодів, але немає сумніву, що одними з найскладніших, кризових були для неї 1970-ті — перша половина 1980-х років. У кінці 1980-х — на поч. 1990-х вона знову виправляє свою душу і, як і в далекі 1960-ті рр., створює шедеври — «Івана Вишенського» (Івана Франка) і «Лісову пісню» (Лесі Українки) [2, с. 168].

«Інша у мене етика й естетика буття, вже друга глибина душі» [5], — слова, що стали моментом істини Софії Караффи-Корбут. Сказане було реакцією на запізнілі спроби «вшанувати» талант мисткині. «Іншість» — зовсім не надумане поняття, коли художньо-естетичний досвід С. Караффи-Корбут зіставити з офіційними доктринами українського образотворчого мистецтва другої половини XX ст. і коли звернути увагу на ті інтелектуальні ресурси, від яких живилася суверенність її почувань і мислення [12].

Власне через графіку, ілюстративну галузь художниця могла легалізувати свій інтелектуалізм. Графіка її відчула магнетичну силу літератури. Узагальнено-осмислені форми простежуємо у порцеляновій тарелі 1954—1959 років. («Данило Галицький, «Жар-Птиця», «Бандурист»). Об'ємний засіб штриха присутній у кольоровій ліногравюрі «Ян Гус» (1961). Така різнобарвна її графічна мова. Софія Петрівна максимально задіяла свої стилізаторські можливості, засоби фактурного збагачення площин.

Якщо провести паралелі її творчості XX ст. і сьогодення, то це було явище у мистецтві світового значення. Адже у XXI ст. є безліч інших можливостей до втілення ідей у реальність. До прикладу поєднання кількох технік. Тому внесок Софії Караффи-Корбут у мистецьку спадщину значний, вагомий, і це дає нам право причислити її до провідних українських митців XX століття.

* * *

Для вирішення цього аспекту необхідно було проаналізувати, як впливали інші види мистецтва та виникнення задуму і на спосіб його реалізації у творчості Софії Караффи-Корбут. Софія належить до плеяди тих діячів мистецтва, хто найбільш повно і своєрідно втілив у своїй творчості новаторські риси і специфіку мистецтва та культури Львова.

Творчим методом Софії Караффи-Корбут стала нова концепція трактування лінії та форми, поєднана із вишуканою стилізацію, притаманна мистецтву XX ст., що стала відповіддю на ті зміни, які відбулися у тогочасній мистецькій практиці. Новаторство і традиція, — ось що характерне у творчості мисткині.

Софія Петрівна трактувала ілюстрування книжок як мистецький твір художнього синтезу. Створювала образи з національними виразними ознаками.

Можливо, ми занадто близько стоїмо біля Софії Караффи-Корбут, і тому важко побачити, відчути та зрозуміти величину її таланту та творчого подвигу.

1. *Голомша М.* Тарас Шевченко в творчості львівських графіків (друга половина XX ст.) / М. Голомша // Вісник Львівської національної академії мистецтв. — Вип. 15. — 2006. — С. 188—195.
2. *Горинь Б.* Не тільки про себе / Б. Горинь. — Київ : Пульсари, 2006. — 346 с.
3. *Думанська О.* Графиня з Куткора / О. Думанська. — Львів : Каменяр, 2004. — 127 с.
4. *Думанська О.* «Кутморівська графиня» / О. Думанська // Літературна Україна. — 2004. — Травень. — С. 3.
5. З листа С. Караффи-Корбут правлінню спілки художників від 16.06.93 р. / Оксана Думанська. «Не зневажай душі своєї цвіт»...// Наше Життя. — Нью-Йорк, 2002. — Травень. — С. 2.
6. Матеріали наукової конференції, присвяченої 135-річчю від часу заснування ЛДКДУМ ім. Труша. — Навчально-методична рада ЛДКДУМ ім. І. Труша, Школа мистецьких традицій, 2011. — 143 с.

[3] З інтерв'ю автора з В. Валько (28.03.2015 р.).

7. *Павлов В*. Софія Караффа-Корбут / В. Павлов. — Львів : Б. вид., 1973. — 40 с.
8. *Саноцька Х*. Подвиг в ім'я мистецтва / Х. Саноцька // Франко І. Іван Вишенський. — Львів : Каменяр, 2006. — С. 114.
9. *Семенюк В.І.* «Чорна лінія. Як у дитинстві» / В. Семенюк // За вільну Україну. — 2003. — 21 серпня. — С. 5.
10. *Фаворський В*. Об искусстве, о книге, о гравюре / В. Фаворський. — Москва : Книга, 1986. — 240 с.
11. *.Яців Р.М*. Львівська графіка 1945—1990. Традиції та новаторство / Р. Яців. — Київ : Наукова думка, 1992. — 120 с.
12. *Яців Р.М*. Мистецькі візії художниці / Р. Яців // Графиня з Куткора. — Львів : Каменяр, 2004. — С. 124—127.

Lidiya Trokhym

GRAPHIC WORKS OF SOFIA PETRIVNA KARAFFY-KORBUT IN CULTURAL AND AESTHETIC CONTEXT OF ARTISTIC QUEST OF 1950—1960's

Following the research traditions of the previous scientific intellectual generations, a comprehensive analysis of the graphic works corpus of S. Karaffy-Korbut in the socio-cultural context with the aesthetic and compositional design has been conducted. The importance of the artist itself in enriching of Ukrainian artistic heritage, which has spread in the national environment, has been noted.

Keywords: graphic works, socio-cultural context, complex analysis, aesthetic connotation, composite design.

Лидия Трохым

ГРАФИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ СОФИИ ПЕТРОВНЫ КАРАФФЫ-КОРБУТ В КУЛЬТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПОИСКОВ 1950—1960-х гг.

Следуя исследовательским традициям предыдущих поколений научной интеллигенции, в работе осуществлен комплексный анализ корпуса графических произведений С. Караффы-Корбут в социокультурном контексте, с эстетическим и композиционным замыслом. Отмечена важная роль художницы в обогащении художественного наследия Украины, получившая распространение в народной среде.

Ключевые слова: графические произведения, социокультурный контекст, комплексный анализ, эстетические коннотации, композиционный замысел.



Тетяна ШЕПЕТЬ

ГРАФІЧНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ У ТВОРЧИХ ПОШУКАХ ІГОРЯ БІЛИКІВСЬКОГО

Аналізується творчість графіка Ігоря Біликівського — митця, діяльність якого є зразком для наслідування та подальшого наукового дослідження. Розглянуто графічні праці, що стали відображенням культурно-художнього середовища міста Львова у 1990—2000-х роках. Проводиться дослідження композиційних та стилістичних особливостей станкових аркушів. Прослідковується перехід від цинкографії до знаходження авторської графічної техніки. Розглядається середовище художнього життя та специфіка розвитку мистецького процесу.

Ключові слова: станкова графіка, цинкографія, акварель, абстракція, львівська школа графіки.

Львів — одне з міст, де працює найбільша кількість графіків. На жаль, більшість з них давно перейшли на альтернативні види заробітку, та станкова графіка не відійшла на другий план. Більшість аркушів існують як самостійні авторські праці, та все менше як ілюстрації до книг. Видавці не зацікавлені у якісних ілюстраторах та явно надають перевагу художникам, що невибагливі у грошовій компенсації. Така тенденція все активніше витісняє станкову графіку у підпільні ряди, та митці не перестають працювати, тому презентують свої роботи на невеликих групових або персональних виставках. Рівень експозицій на виставках високий, що засвідчує якість графіки львівських митців. Така діяльність підтримує свободу творчого самовияву, активізацію мистецького процесу та органічне входження українського мистецтва у загальноєвропейське культурне русло. До таких графіків належить і Ігор Біликівський, який кожного разу дивує своїми естампами [6].

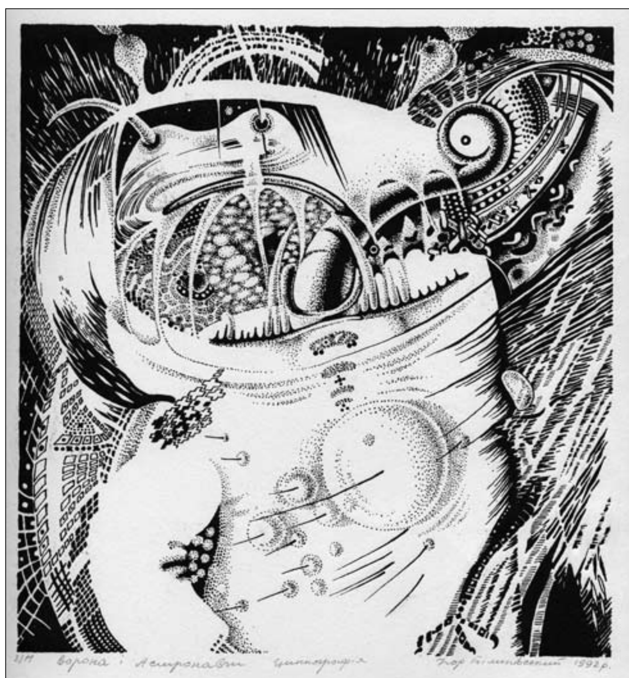
Серед художників, що працювали у техніці станкової графіки впродовж 90-х рр. або починали свою творчу діяльність, були такі особистості, як Олег Денисенко, Валерій Дем'янишин, Ярослав Качмар, Михайло Красник, Дмитро Парута, Богдан Пікулицький, Роман Романишин, Богдан Сорока, Микола Опанащук, Богдан Мусієвський та інші графіки.

Спочатку Львівську графіку було сформовано на класичному офорті. Згодом кожен митець все більше проявлявся в своїй манері та піддався новим впливам. У місті Львові графіка не посідає того місця, яке заслуговує, хоча впродовж 2013 р. кількість виставок графіки відчутно збільшилося. Дуже часто вона здає позиції на користь малярству та іншим жанрам. Віртуозне виконання графічних аркушів залишається для невеликого кола шанувальників. Митець-графік з вимогливістю ставиться до своєї праці, оскільки графіка є менш емоційна, ніж живопис, однак мистецтво графіки, незважаючи на технічний прогрес, залишається незмінним. Митці перестали презентувати національну школу графіки, а все більше живуть у світовому контексті [8]. Автори ведуть пошук власного самовираження, виділяючи свою ідентичність, вписуючись у термін «львівська графіка», та у творчості вони орієнтовані на європейські тенденції.

Графіка піддається різноманітним видам відтворення та безпосередньо пов'язана з поліграфічною справою. Друкована графіка представляє ряд відбитків (естампів), які зроблені з певних твердих повер-



Іл. 1



Іл. 2

хонь за допомогою різних технік друку. Незалежно від техніки та матеріалу графічний художній образ створюється особливою мовою [5]. Виражальними засобами графіки виступає лінія, за допомогою якої створюється малюнок, і пляма, лаконічність графічної образотворчої мови свідчить про її специфіку. Сам вибір того або іншого виду гравюри для художника-графіка — питання творче, пов'язане з тим, як він уявляє собі вирішення теми, яка техніка йому близька. Художник обирає техніку офорт, суху голку, цинкографію, літографію або іншу. У цинкографії кліше виготовляють фотомеханічним способом друку (ця техніка відноситься до високого друку), після перенесення зображення на цинкову або іншу пластину її поверхня піддається травленню кислотою в певних пробільних ділянках [5]. Висота кліше має відповідати висоті шрифтів (при використанні ілюстрації у поліграфії). Відбитки можуть бути як чорно-білі так і кольорові, для кольорового друку використовують декілька кліше (як правило, це кольори: жовтий, блакитний, червоний, чорний). Після удосконалення технології, з 1880-х рр., завдяки зручності методу, ця техніка отримала широке розповсюдження. Художні цінності гравюри, її якість, краса визначається тим, якої глибини штриха досягає художник при травленні, як накладає на дошку фарбу, як потім знімає її зі світлих місць зображення, на якому папері й під яким тиском він друкує естамп.

Графіка XX ст. — це нове явище в історії українського мистецтва, розвиток якого зумовлений активним рухом, де феномен мистецтва графіки існує на межі хаосу й порядку. Українська графіка демонструє поєднання загальноєвропейських мистецьких тенденцій і національних особливостей художнього процесу. Важливим чинником розвитку графіки у Львові була взаємодія українського мистецтва з польським, литовським, білоруським та російським. Поступ простежується через постійні контакти, виставки, роботу в різних країнах [8]. До цього спричинила участь львівських митців у великій кількості бієнале, симпозіумів, пленерів (що активно відбувалися у Польщі, Литви, Чехії, Словаччини та інших країнах).

Ігор Біликівський (народився 1953 р. у м. Львові) яскраво ілюструє своєю творчістю графіку кін. XX—XXI століття. Працює в ділянці станкової графіки та авторської техніки, у 90-х рр. активно працював у техніці цинкографії, сухої голки. Навики отримав в Студії образотворчого мистецтва у Львові. Перші праці виконані в техніці батіку, — тематикою цих робіт постало рідне місто Львів. У 90-ті співпрацював з «Товариством української молоді», також впродовж цього часу працював на заводі «Львів прилад». Паралельно на графічній ниві творчо реалізовують себе Богдан Пікулицький, Олег Козак, Богдан Мусієвський, тому спілкування з ними додавало наснаги в творчості.

Важливим моментом у житті Ігоря Біликівського[1] стало знайомство з Євгеном Манишиним, таким чином графік розширив поле творчої діяльності у Льв-

[1] Використано факти з життя зі слів Ігоря Біликівського.

ській спілці художників. Порадником та своєрідним наставником став Зеновій Євстахович Кецало, в той час перша графічна праця потрапляє на львівську виставку «Відродження». З того часу графічні аркуші митця стають впізнавані серед кола шанувальників мистецтва. Графік працює в різних техніках літографії, офорту, цинкографії (з 1994 р.) та власній авторській техніці (часто сюжети акварелей переходять в цинкографію). З 2000-х рр. помітно розширюється кольорова палітра, та домінуючою технікою стає акварель. Поряд з відомими митцями вже працює молода когорта графіків, такі як Лев Біликівський (син Ігоря Біликівського). За словами батька, він отримав якнайкращий мистецький професійний вишкіл, спочатку у художній школі, а згодом у Львівському коледжі декоративно-ужиткового мистецтва ім. І. Труша (відділ кераміки). Коли йдеться про секрет вдалої роботи, то це інтелект та «...постійна праця...». Так техніка цинкографії та літографії переважає в період 90-х років, що зумовлено частково існуванням літографічної майстерні, а, з іншого боку, можливістю видруків репродукцій у газеті «Ратуша».

Поява ряду цинкографій — це відхід від реалізму та потяг до узагальнень і стилізацій. Такий підхід дав змогу автору знайти свій неповторний впізнаваний стиль. Відправний пункт творчості Ігоря Біликівського важко описати, та безпомилково можна підкреслити, що натхнення він черпає з життя і в безперервній праці. Його графіка відображає мислення творчої особистості, виробляє притаманну лише йому пластичну мову.

Уже на зорі своєї творчої діяльності активно втілював прояви фантазії та не боявся експериментів у створенні графічних робіт. Щоразу Біликівський звертається до стилістики, імпровізації, гри фантазії у своїх творах, часто інтерпретує нестандартні форми, що призводить до різноманітності і розвитку індивідуальності. З різних технік станкової графіки цікавила цинкографія та літографія, які вимагали терпіння, точності, відмінного володіння рисунком. Такі вміння і майстерність приходять лише з часом та досвідом.

Ігор Біликівський відзначається терпимістю до канонів як у графіці, так і в житті, дотримуючись при цьому гармонії. На рубежі 1980—1990-х рр. розробив оригінальну техніку, поєднавши графіку тушшю по тканині з аквареллю. Такі роботи об'єднували



Іл. 3

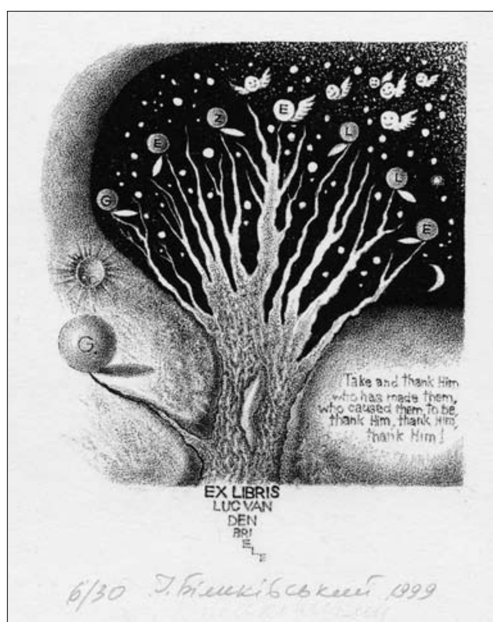
в собі малярство, рисунок, фрагменти графіки. Теми робіт в основному типові: абстракція, портрет та архітектурні мотиви. Освоївши різні ділянки графіки, перевагу надавав станковій, активно вів пошуки нової стилізації творів, органічно вписуючи їх у друковану поліграфію (ілюстрації до газети «Мікроскоп пана Юрка») [9]. У цинкографії сміливо експериментує з образами і формальними засобами.

І. Біликівський[2] (Іл. 1) з достовірністю відтворює стилізовані портрети, абстрактивні геометричні елементи в серії цинкографій-люстрацій. Більшість робіт філософського змісту, із загостреним сприйняттям реальності, приносять автору багато нагород. Так, появляються цинкографії: «Ворона і астронавт» 1992 р. (Іл. 2), «Народження душі» 1992 р., «Генерал» 1992 р. (Іл. 3), «Рецензія» 1993 р., «Полювання» 1993 р., «Задушки» 1993 р., «Один день» 2002 р., «У неділю рано» 1992 р. Вони виконані у чорно-білій подачі та наступні з кольором «Рік змії», «Вечір на Михайла», «Акваріум» 1993 р. Невелика частина робіт створена на релігійну тематику (техніка літографії) — це «Голгофа» 1995 р., «Вічне царство твоє» 1995 р., «Ковчег» 1994 р., «Вечір на Михайла» 1993 р. Однак, розвиваючи такі сюжети, автор не зводить твори до сухої схеми, а працює над створенням образів, часто даючи людині помислити

[2] Ілюстрації використані з приватної колекції І. Біликівського.



Іл. 4



Іл. 5

над сюжетом, таким чином глядач не тільки співучасник, але і має можливість споглядати зашифровані ідеї автора.

За допомогою простих форм він вибудовує емоційно лаконічні праці, що є характерним для художника. Автор робить акцент на фантастичні образи, а не на багатоколірність. Загадковість праць заманює, а прецезійне виконання деталей розкриває новий світ. Його творчість наповнена символами та знаками, що притаманні лише йому. Роботи митця узгоджені в деталях та в цілому у композиції, важливою є домінуюча чорна площина та лінійні елементи, що творять рисунок праці. Автор надає перевагу чорно-білій барві. Твори побудовані на ритмі, динаміці, плямі, лінії, та всі вони обдумані і гармонійні. Як це буває у графіці, мінімальними засобами творить цілий світ протиріч та досягає динаміки.

У 90-х рр. часто звертається до техніки літографії. Так, у 1995 р. появляються аркуші «Exit», «Birth». Літографія — спосіб друку, при якому фарба під тиском переноситься з плоскої друкованої форми на папір. В основі літографії лежить фізико-хімічний принцип, що дає змогу одержання відбитка з абсолютно гладкої поверхні (каменю або металу), яка при відповідній обробці набуває властивості на окремих своїх ділянках приймати спеціальну літографську фарбу. При застосуванні літографії на кам'яній або металевій пластині створюється малюнок літографським олівцем або літографською тушшю. Жирні місця (малюнок на камені) не змочується фарбою і стає білим тлом. Літографія володіє великою свободою в передачі фактури, причому кожен відбиток є оригіналом і має самостійну художню цінність [1]. Авторська графіка виконується завжди обмеженим тиражем. Кожен естамп підписується, про що свідчить нумерація кожного відбитка тиражу (обов'язково для оригіналів). Кожен аркуш літографії є авторським твором, про що свідчить обов'язковий підпис автора.

Окрему групу становлять екслібриси, виконані у техніці літографії: для Станіслава Лема 1998 р. (Іл. 4), Музею літератури ім. А. Міцкевича у Варшаві, художника-графіка Богдана Пікулицького 1994 р. та Валерія Дем'янишина 1994 р., музею книги у Саноку 2007 р., Тракайського історичного музею, музиканта Юрія Яремчука, Baltijos Kalias'80, Аліка Олісевича 2010 р., Lucvan Ben Briele 1990 р. та інші. Ex Libris Lucvan Ben Briele (іл. 5) взірець філософського мислення автора, метафоричні гілки дерева сягають небес (сонце і місяць, створіння з крилами, нічне небо — все це створює містичний образ твору). Інтрига таких книжкових знаків зберігається в точному перерахунку штрихів, деталей і в філософських сюжетах. Так в уяві автора формується нова реальність, у якій реалістичність вплітається у вигадані елементи. І. Біликівський часто формує умовне середовище, композицію наповнює деталями, уся увага концентрується та одночасно розсіюється по всій площині

паперу. Графік утримує акцент на моделюванні лаконічних елементів. Силуети і обриси самі заповнюють простір, емоційно притягуючи до себе увагу. На площині паперу співіснують різні образи, мотиви, елементи побуту, які дуже часто перетворюються в предмети мистецтва. У творчості Ігоря Біликівського неможливо поставити чітку межу між техніками, оскільки один задум (ескіз) проходить довгий шлях у різних техніках. Характерно, що у всіх цих проявах зберігається власний стиль автора та підхід. Екслібриси автор часто виставляє на експозиціях виставок та здебільшого закордоном.

Створені І. Біликівським графічні серії вражають глибиною думки і виразністю художньої форми, елегантною розкутістю виконання. Серед важливих пластичних принципів, розроблених художником, є уміле поєднання метафоричної мови символів і знаків з пластичними якостями графічних матеріалів. Графік у кожному творі повторює уже відточені елементи, виявляючи їх під новим кутом зору. Він пов'язує предметний світ з вигаданим, наближає їхню матеріальність, робить цікавим конструктивний перехід один в одного. У графіці олівцем та пером активно використовує традиційний рисунок, але із деформацією форми, доповнює згідно з власною уявою. Часто імпровізує з аркушами. Сюжетами для таких робіт постають рідні вулички міста Львова, так автор не забуває своє рідне місто, яке його надихає. Тому кожна спроба пошуків в графіці набирає нових якостей при високій культурі виконання. Від сучасних авторів Біликівського відрізняє терпимість та безперервна заангажованість роботою (творчістю), на яку, без сумніву, його надихає муза, вірна дружина Анна Біликівська.

Митець є яскравим прикладом того, що через копітку працю можна домогтися результату та чітко йти до своєї мети.

1. *Зорин Л.* Эстамп. Руководство по графическим и печатным техникам / Л. Зорин. — Санкт-Петербург : Астрель, 2004. — 112 с.
2. *Лагутенко О.* Українська графіка XX століття: навч. посібник / О. Лагутенко. — Київ : Грані-Т, 2006. — 184 с.
3. *Стельмащук Г.* Микола Опанащук. Творчий портрет митця: каталог / Г. Стельмащук. — Львів : Вид. Філевич, 2007. — 189 с.
4. *Суворов П.И.* Искусство литографии / П.И. Суворов. — Москва : Искусство, 1952. — 370 с.
5. *Христенко В.* Техніки авторського друку. Офорт, літографія, дереворит, лінорит, шовкотрафаретний друк: навчальний посібник / В. Христенко. — Харків : Колорит, 2004. — 84 с.
6. *Шейка О.* Бієнале українського образотворчого мистецтва Львів'91 — Відродження (каталог) / О. Шейка. — Львів : Атлас, 1991. — 262 с.
7. *Яців Р.М.* Львівська графіка 1945—1990. Традиції і новаторство / Р.М. Яців. — Київ : Наукова думка, 2002. — 120 с. — (Посібник).
8. *Яців Р.М.* Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: Українська теоретична думка XX століття / Р.М. Яців. — Львів : Львівська національна академія мистецтв ; Інститут народознавства НАН України, 2012. — 832 с.
9. *Яців Р.* Ігор Біликівський / Р. Яців // Львівський тижневик. — № 23 (041). Мікроскоп пана Юрка. — 2007. — 8—29 грудня (№ 23).

Tetyana Shepet

THE GRAPHIC EXPERIMENTS IN THE CREATIVE SEARCHINGS OF IHOR BILYKIVSKYY

The article analyses the artistic creative work of Igor Bilykivskiy whose activity is the example to be followed and studied extensively. Graphic works which reflect the artistic and cultural milieu of Lviv in 1990—2000 have been examined. The research of compositional and stylistic peculiarities of easel drawings is being conducted. The transfer from zinc graphics to finding the original authorial graphic technique has been traced. The environment of artistic life and specific features of the development of creative process have been studied.

Keywords: Easel graphics, zinc graphics, watercolour, abstraction, Lviv school of graphics.

Тэтяна Шепеть

ГРАФИЧЕСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В ТВОРЧЕСКОМ ПОИСКЕ ИГОРЯ БИЛИКИВСКОГО

Анализируется творчество графика Игоря Биликивского — художника, деятельность которого является образцом для подражания и дальнейшего научного исследования. Рассмотрены графические работы, ставшие отражением культурно-художественной среды города Львова в 1990—2000-х годах. Проводится исследование композиционных и стилистических особенностей станковых листов. Отслежен переход от цинкографии к нахождению авторской графической техники. Рассмотрено среду художественной жизни и специфику развития художественного процесса.

Ключевые слова: станковая графика, цинкография, акварель, абстракция, львовская школа графики.



Наталія БОНДАРЧУК

НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ В ЕМОЦІЙНОМУ СПРИЙНЯТТІ ПРИРОДИ КРАЮ МИТЦЯМИ КРИМУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX ст.

(на прикладі акварельного живопису)

У другій половині XX ст. все більше стверджується як самостійний вид образотворчого мистецтва акварельний живопис. У цей час на мистецьку арену Криму виходять зовсім нові тенденції порівняно з першою половиною сторіччя. Епічності світосприйняття, характерній для початку століття, залишається чекати на своє повернення у 90-ті роки у творчості В.В. Нікулова та на початку XXI ст. у роботах І.М. Шипіліна; тоді як провідною зіркою в мистецтві акварелі другої половини XX ст. стає експресивна імпресіоністичність її корифея Я.О. Басова. Творчий дослід майстра, орієнтований на внутрішню логіку краєвиду, виявляється революційним. На загал акварельний пейзаж у кримському мистецтві другої половини XX ст. не мав єдиної стилістичної спрямованості. Кожен з митців йшов своїм особистим шляхом, спираючись на традицію та попередні світові досягнення.

Ключові слова: акварель, пейзаж, полістилізм, імпресія, експресія, живий дух природи, міфологізм.

Набувши рис художнього твору у першій половині XX ст., у його другій половині акварель вже стверджується як окремий вид, не тільки не підпорядкований живопису олією, а впевнено з ним конкуруючи. Завдяки цьому назріла необхідність в аналізі творів, процесів і явищ, притаманних розвитку акварельного пейзажу Криму другої половини XX століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій показав, що тема акварельного пейзажу, особливостей та закономірностей його розвитку у творчості кримських митців другої половини XX ст. достатньо ще не розкрита. Статті Р.Т. Подуфалого, В.М. Голубєва, Р.Д. Бащенко, О.Я. Басова А.П. Пальчікової, І.Б. Арбітайло, Г.О. Печаткіної, А.А. Ярославцевої, Р.М. Голяховського, І.А. Нафієва, Л.М. Лазенкової, І.В. Тимофєєвої та ін., які висвітлюють біографії і творчість окремих майстрів, не дають уявлення про цілісність художнього процесу та його специфіку у другій половині XX століття. До сьогодні немає повного висвітлення цієї теми.

Мета нашого дослідження полягає у виявленні нових тенденцій в емоційному сприйнятті природи краю кримськими митцями акварелі другої половини XX ст.; аналіз їх творів, процесів і явищ, що спостерігалися в мистецтві акварелі тих часів.

Стаття виконана за планом НДС ХДАДМ № 0111u003935 «Сакральне мистецтво Сходу та Заходу: художні та культурно-філософські аспекти традицій, інтеграції та сучасного розвитку».

Кримський акварельний пейзаж у другій половині XX ст. розвивався під знаком величезного мистецького таланту Народного художника України, Лауреата державної премії АРК, почесного громадянина м. Алупки **Якова Олександровича Басова**. Учень М.С. Самокіша, він знайшов своє покликання в акварелі. Темпераментний почерк Я.О. Басова став орієнтиром у мистецтві живопису для наступних поколінь кримчан XX і XXI століть. Художник намагається виявити всю глибину стану обраного мотиву, донести до глядача те головне у Криму, що приховане за зовнішньою парадністю Південного берега, його потаємне, сакральне. Митець розширює можливості акварельної техніки, збагативши її новими прийомами. Здається, що акварель для художника — це інструмент виявлення глибинної сутності явищ у природі, її стихії. А сама природа для Я.О. Басова — це мистецька лабораторія, в якій він — нестримний дослідник, що захоплено вивчає свій матеріал, розкладаючи його на дрібненькі частинки. Художника по



Іл. 1. Селище у горах Криму. Я.О. Басов. 1964. Пап., акв. 46х63. Пр. вл.



Іл. 2. Місток. Я.О. Басов. 1966. Пап., акв. 34х46. БІКЗ



Іл. 3. Керч. Рибацький берег. Я.О. Басов. 1976. Пап., акв. 45х55. АППЗ



Іл. 4. Сонячний день. Я.О. Басов. 1980. Пап., акв. 50х55. АППЗ



Іл. 5. Весна у Криму. Я.О. Басов. 1985. Пап., акв. 60х70. АППЗ



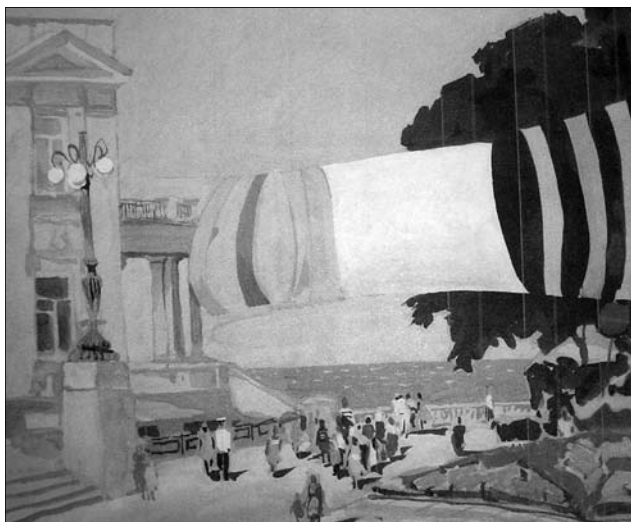
Іл. 6. Рання весна над морем. Я.О. Басов. 1992. Пап., акв. 50х70. АППЗ

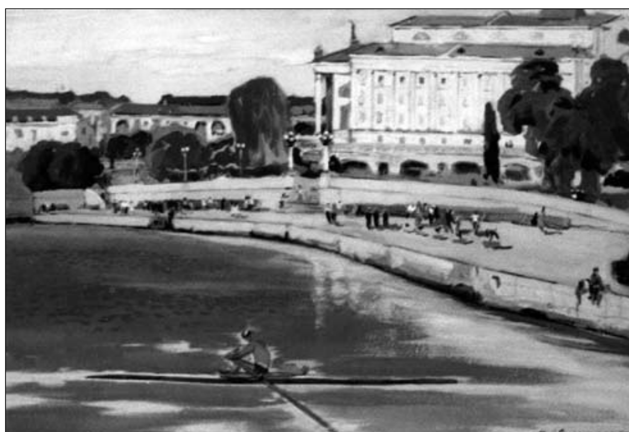

Іл. 7. Мис Кришталевий. С.Ф. Гладков. 1964. Пап., акв. 25,7х37. Сев. ХМ

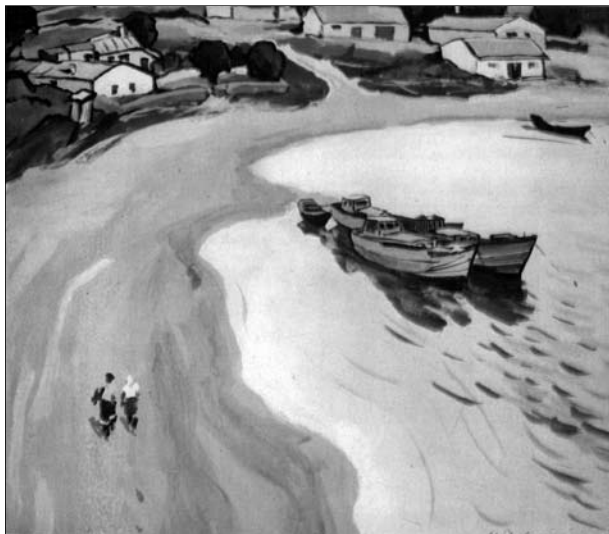

Іл. 8. Севастополь. С.Ф. Гладков. 1964. Пап., акв. 26х38,4. Сев. ХМ


Іл. 9. Південь. М.Ф. Чухланцев. 1963. Пап., акв., білило. 39х41,5. Сев. ХМ


Іл. 10. Морське свято. М.Ф. Чухланцев. 1969. Пап., акв., білило. 53х53. Сев. ХМ


Іл. 11. Свято Нептуна. М.Ф. Чухланцев. 1976. Пап., акв., білило. 42х46. Сев. ХМ


Іл. 12. Артбухта. Набережна Корнілова. М.Ф. Чухланцев. 1960. Пап., акв., білило. 45х65. Сев. ХМ



Іл. 13. Рибальське селище. М.Ф. Чухланцев. Пап., акв., темп. 32х40. СХМ



Іл. 14. Сушать сіті. Є.О. Карциганов. 1968. Пап., акв. 59х72. СХМ



Іл. 15. Коло берега. Є.О. Карциганов. 1968. Пап., акв. 60х80. СХМ



Іл. 16. Дзвони. Є.О. Карциганов. 1967. Пап., акв. 58х73. Пр. вл.



Іл. 17. Предтеча. Є.О. Карциганов. 1990. Пап., акв. 59х70. КІКЗ



Іл. 18. Бахчисарайська вуличка. Є.О. Карциганов. 1961. Пап., акв. 48х68,5. СХМ

праву вважають корифеєм кримської акварелі. За значенням свого внеску у розвиток акварелі другої половини XX ст. Я.О. Басов є майже тим для Криму, чим був **М.О. Волошин** у першій половині сторіччя. Обидва стали новаторами образної мови, першовідкривачами: М.О. Волошин — країни «Кіммерії», в яку заклав свій філософський досвід, зробив її пейзажі вмістилищем глибинних основ буття, а Басов поновому побачив мотив — як згусток пульсуючої енергії, живий дух природи. Все, що нас оточує, для Я.О. Басова — це фантом, астральне тіло місця у просторі і часі. В його пейзажах сконцентрований внутрішній рух природи, динаміка її буття. Акварель Я.О. Басова — одне з найскладніших за своєю суттю явищ у мистецтві Криму, що йде з глибин підсвідомості творця, матеріалізуючись у фарбі. Але художник не порушує межі фігуративного мистецтва. Таким чином, імена М.О. Волошина і Я.О. Басова є знаковими не лише для образотворчого мистецтва Криму, а й для всієї вітчизняної культури.

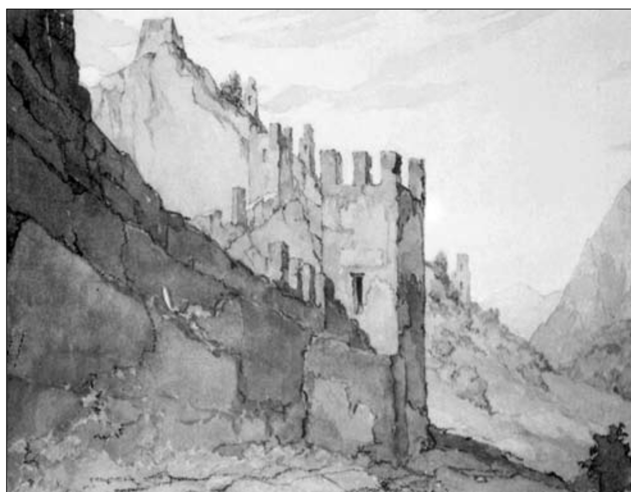
Якова Олександровича ваблять не тільки первозданні ландшафти, незаймані у своїй красі, а й ті, що були перетворені людиною, яка залишила на них енергію своєї праці. Художник створює серію робіт, присвячених праці людини на морі. Він пише етюди у рибоколгоспах Керчі, Феодосії, Севастополя поряд з рибалками, переймається їх повсякденним життям, пропускає через себе, щоб випрацювати концентрований образ морської стихії, стихії-годувальниці. Відкритою поверхнею живопису Яків Олександрович немов запрошує глядача до своєї творчої лабораторії, надаючи можливість співтворчості, вводить у саму серцевину твору. З часом манера майстра стає емоційнішою і бурхливішою, що виявляється в імпульсі мазка і напрузі кольору, і все більше відповідає стану часу, в якому жив і експресію якого осягнув як ніхто інший. Я.О. Басов майже не зображує море в спокійному стані. Здається, що воно раптом вихлюпне, розлиється на глядача, йому дійсно мало місця у межах зображуваної площини. Подекуди такий живопис нагадує кольоровий вибух.

Особливу роль художник приділяє зображенню дерев, вони — головні герої багатьох його акварелей. Сам митець зазначав, що йому обов'язково відчувати звуки у природі, які є невід'ємною частиною твореного ним художнього образу. Таке синестезійне сприйняття є однією з характерних рис творчості Басова.

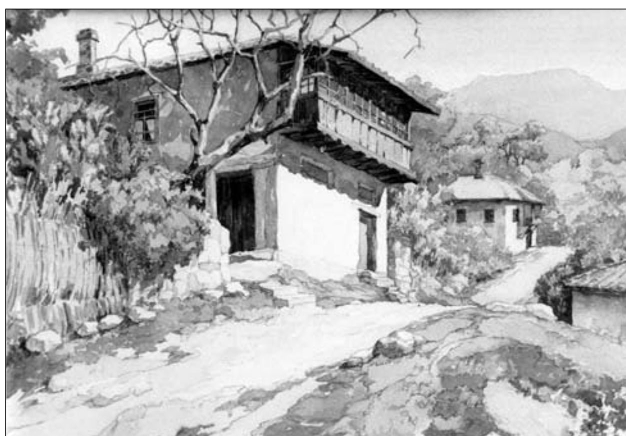
Живопис Якова Олександровича — це відображення духовної енергії оточення, він не створює його портрет, а пише його стан. Синестезія басівських пейзажів впливає на глядача, споглядаючи їх, він відчуває коливання вітру, запахи і звуки природи, які закладав митець у картини. Здається, що мотив поглинає увесь експозиційний простір, якого вже немає, а є лише енергія природи.

У 1960-ті рр. у кримському мистецькому просторі виокремлюється група художників, які, паралельно з Я.О. Басовим, також працюють над створенням образу кримської природи в акварелі. Майже всі вони — випускники Сімферопольського художнього училища, які продовжили навчання у Ленінграді, Москві, Києві, Харкові, а згодом повернулися до Криму.

У Севастополі — **С.Ф. Гладков, М.П. Чухланцев**, у Сімферополі — аквареліст **О.О. Козлов, І.П. Копаєнко**, в Керчі — **Є.О. Карциганов**. Всі вони різні у своїх творчих манерах і технічних вподобаннях. С.Ф. Гладков правдиво відображає Севастополь, його вулиці, пляжі, узагальнюючи зображення широкими заливками кольору чистої акварелі; у той час як М.П. Чухланцева задовольняє лише змішана техніка — акварель разом з гуашшю і білилами. Щільно вкриваючи густою консистенцією фарби папір, Май Пилипович працює великими, часто соковито кольоровими площинами по заданому малюнком об'єму. Ці акварелі корпусні, подібні до живопису, який художник творив олією, вони є логічним продовженням олійного живопису. При першому погляді на твори М.П. Чухланцева відчуваєш дух часу, є в них щось дейнеківське. М.П. Чухланцев у 1960—1970-х рр. ніби продовжує лінію творчості, яку **О.О. Дейнека** розпочав у 1930-ті роки. Р.Д. Бащенко зазначає, що творам О.О. Дейнеки «властиві прикмети нової епохи, він овіяний романтикою відкриттів, спортивних рекордів, трудових досягнень радянського народу» [4, с. 12]. В пейзажах М.П. Чухланцева вбачаються схожі риси: ритм портового міста, утворений динамічними фігурами його мешканців та моряків, рух водного транспорту, чіткі, подекуди навіть різкі обриси малюнка — все це прикмети творів М.П. Чухланцева. Вони наявні в аквареля «Південь» (1963, Сев. ХМ, іл. 9), «Морське свято» (1969, Сев ХМ, іл. 10), «Свято Нептуна. Севастополь» (1976, Сев.ХМ, іл. 11), «Артбухта. Набережна Корнілова» (1960, Сев ХМ, іл. 12). Відчуваєть-



Іл. 19. Судак. Георгіївська вежа. О.О. Козлов. 1966. Пап., акв. 26х32. СХМ



Іл. 20. Весна у Соколиному. О.О. Козлов. 1972. Пап., акв. 32х47,5. СХМ



Іл. 22. Весна у заповідному гаї. О.О. Козлов. 1977. Пап., акв. 29х64,5. Пр. вл.



Іл. 21. Жовте тополя. О.О. Козлов. 1958. Пап., акв. 34х22,5. СХМ



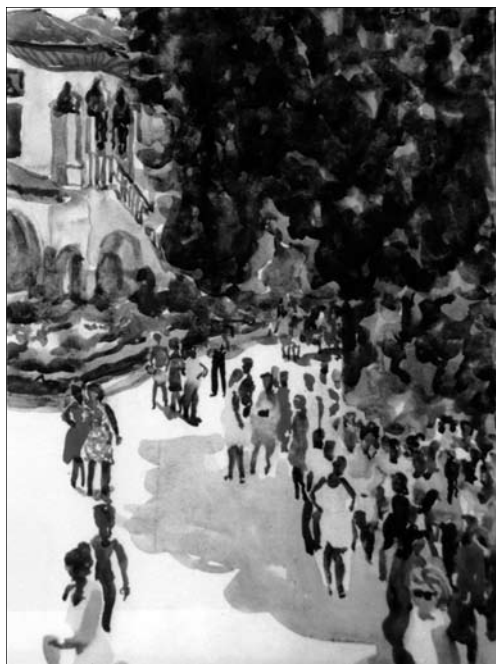
Іл. 23. Білі скелі. І.П. Копаєнко. 1969. Пап., акв. 45х53. СХМ

ся, як пластично працює митець лінією і площиною, нерідко вдаючись до відкритих локальних кольорів.

Сонячний Севастополь з його мешканцями, парки і сквери, що потопають в зелені — основна тема творчості художника. Тому пейзаж М.П. Чухланцева «Рибальське селище» (СХМ, іл. 13) за образністю і кольоровим вирішенням не характерний для митця. Робота написана у стриманій срібно-зеленій гамі кольорів в поєднанні акварелі з темперою. Не зважаючи на контрастні тони, зображення виглядає м'яким. Відчутна особлива стилістика твору, коли графіка переходить у живопис і навпаки, пластичність руки майстра у роботі з лінією і плямою. Цей твір міг би скласти триптих з двома акварелями Є.О. Карциганова — «Су-



Іл. 24. Морські птахи. І.П. Копаєнко. 1969. Пап., акв. 53х39. СХМ



Іл. 25. Екскурсія у Ханському палаці. В.А. Платонов. 1971. Пап., акв. 46х32. Вл. авт.

шать сіті» (1968, СХМ, іл. 14) і «Коло берега» (1968, СХМ, іл. 15) з серії «Рибалки Азова» (1968). Всі три виконані у руслі поширеного наприкінці 1950-х — на початку 1960-х рр. у російському мистецтві «Сурового стилю», що був дуже прийнятний для відображення людини, яка працює в суворій морській стихії. Вихляста лінія узбережжя, гра тональних контрастів, побудована на зіставленні перлових відтінків з темними коричнево-зеленими, дуже зближує роботи зовсім різних майстрів. Здається, що «Рибальське селище» М.П. Чухланцева і «Сушать сіті» Є.О. Карциганова існують невід'ємно одна від одної, але акварель Є.О. Карциганова ще більш узагальнена. Роботи об'єднанні спільною тональністю і динамізмом зображення лінії узбережжя в роботі Чухланцева і сітки в акварелі Карциганова. В останній відчувається напруга, яку створюють взаємовідносини рибалок і сітей. Своїм малюнком сіті нагадують хвилю, яка ніби вийшла на берег і уособлює морську стихію. Її важко приборкати тут — на суші, в морі — ще важче, але потрібно заради довгоочікуваного улову.

Завдяки графічному вирішенню малюнка сітки, динаміці, напруги, монументалізованій композиції і дуже стриманій гамі кольорів митець досягає високого рівня концентрації задуму, що наближує зображення до знака та створює узагальнений образ людини моря. Картина працює як символ важкої рибацької долі.

Завершити триптих можна іншим пейзажем Є.О. Карциганова «Коло берега» (1968, СХМ, іл. 15) з його рибальської серії, який також побудований на протиставленні світлої горизонтальної площини моря з темною вертикальною площиною заднього плану.

Самі художники могли і не бачити творів один одного, тим більше вражає схожість образності та композиційної побудови робіт у всьому іншому несхожих митців. Ці роботи з'явилися завдяки вимогам часу та загальній темі, яка потребує суворого вирішення.

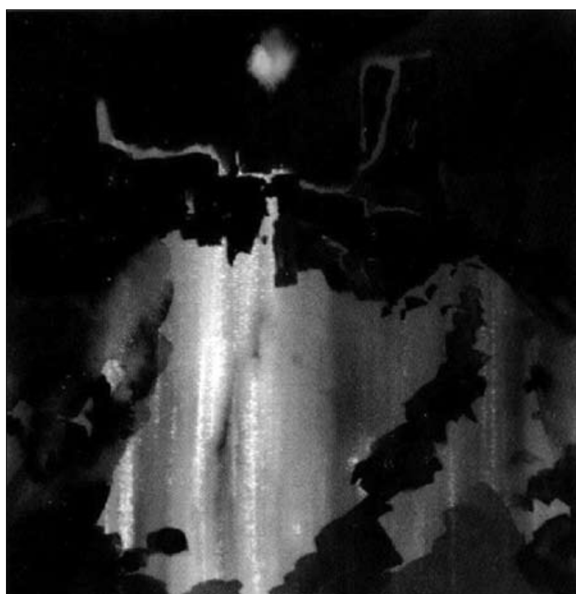
Акварельний живопис Є.О. Карциганова дуже різноманітний за стилістикою і манерою виконання. Художник сміливо експериментує з лінією, кольором, площиною, вдаючись до різних стилів і напрямків мистецтва. Він завжди у пошуку, не схожий на себе вчорашнього. Пейзажі Є.О. Карциганова глибоко філософські, в них неодмінно є місце для роздуму. Роком раніше серії «Рибалки Азова» (1968) митець пише картину «Дзвони» (1967, приват. зб., іл. 16), що є одним з рідкісних прикладів використання засобів авангарду у середовищі слов'янських митців Криму XX століття. У 1960-ті рр. художник спрямовує нас до духовності. Таким чином, відгук шістдесятництва дійшов і до Криму, де складається благодатне підґрунтя для більш вільної творчості, оскільки соцреалізм не мав



Іл. 26. Штормить. В.В. Проценко. 1976. Пап., акв. 56х38,5. Сев. ХМ



Іл. 27. Мить. Балаклава. В.В. Проценко. 1981. Пап., акв. 42х39. Сев. ХМ



Іл. 28. Таємниче світло. В.В. Проценко. 1985. Пап., акв. 20х38. Сев. ХМ



Іл. 29. Селище Мисове. Ф.Д. Кутінов. 1978. Пап., акв. 41х57. Сев. ХМ



Іл. 30. На етюдах. Ф.Д. Кутінов. 1989. Пап., акв. 43х50. Сев. ХМ



Іл. 31. Зимовий Херсонес. Г.Я. Брусенцов. 1982. Пап., акв. 46,7х64,3. Сев. ХМ



Іл. 32. Феодосія взимку. К.Ф. Богаєвський. 1940-ві. Пап., акв. 40х57,5. НКГА



Іл. 33. Бахчисарай. Успенський монастир. П.Л. Чистилін. 1984. Пап., акв. 14х8,5. БІКЗ

тут широкого розповсюдження внаслідок віддаленості від столичних центрів.

На початку 1990-х Є.О. Карциганов знову вдається до авангардних пошуків. Церква, яку бачимо на картині «Предтеча» (1990, КІКЗ, іл. 17) зовсім не схожа на свій прототип — грецький храм «Іоанна Предтечі» (IX ст.) у Керчі, вона більше нагадує давньоруську церкву. Але якщо відійти від зовнішньої подібності, то стає зрозуміло, що у назві картини є натяк на майбутні зміни. Зображення достатньо символістичне. Ламаність лінії і форми у малюнку храму, нестійкість його конструкції якнайліпше відповідає стану суспільства доби перебудови, хибкості його устоїв. Варіювання принципів авангарду — найбільш придатний спосіб для роботи у цей час, щоб осягнути у живописі глибину того, що відбувається. Але не багато хто з кримських митців звертається до його прийомів.

По сучасному виглядає пейзаж Є.О. Карциганова «Бахчисарайська вуличка» (1961, СХМ, іл. 18), виконаний в техніці «акварельний малюнок». Поєднання тонкої графічної лінії з монохромними заливками фарби стане одним з улюблених прийомів харківських акварелістів у 2000-х рр.

В мистецтві Є.О. Карциганова немає нічого випадкового, все працює на втілення високохудожнього образу. Помітно, що митець відчув на собі вплив епохи. Художник вважає, що головне в роботі — це звільнення від зайвого. Гострі лінії та кутасті форми його пейзажів — не випадковість, вони вказують на особливо складний характер митця. В його творах ми не знайдемо чіткої подібності натурі, бо натура для Є.О. Карциганова — це тема для розробки образу. Таким чином митець вигадує свій світ, образи якого лише відштовхуються від натури і проходять складний шлях через очі, серце, пензель художника. Подекуди художник користується лише цитатами з натури, її окремими деталями. Таким є індивідуальне мислення майстра, до якого він дійшов саме завдяки багаторічній праці на пленері.

Колеги художника вважають, що його акварелі по-особливому музичні, настільки, що можуть бути ілюстраціями до музичних творів. У цьому вбачається закономірне тяжіння Є.О. Карциганова до синестезії, як однієї з характерних рис кіммерійського пейзажу.

Випускника Ленінградського художньо-педагогічного училища **О.О. Козлова** мистецтвознавці відносять до класиків кримської акварелі. Віртуозно володіючи матеріалом, впевнена рука майстра не змінює жодного разу обраному реалістичному напрямку. Художник не вдається до експериментів з матеріалом, як правило, працюючи класичною манерою, в техніці прозорої акварелі, основаній на заливках площин та лесуваннях. Його живопис збагачений вальорами і тонкими нюансами тонально-кольорових співвідношень. Здається, ці акварелі

поверх свого кольорового шару ще вкриті срібною димкою. Пейзажі зачаровують відчуттям спокою, як правило, вони безлюдні. Для зображення митець обирає тихі кримські окраїни, або загублені у часі старенькі подвір'я. Від того і кольорова гама їх вишукано витримана. Художник не любить екзотичного Криму з його відкритою насиченою палітрою. І це свідчить про витончений смак та високу внутрішню культуру майстра.

Серед циклу акварельних пейзажів «Гори і море» випускника Сімферопольського художнього училища, а потім Московського поліграфічного інституту, Заслуженого художника України **І.П. Копаєнко** увагу привертають «Білі скелі» (1969, СХМ, іл. 23) і «Морські птахи» (1969, СХМ, іл. 24). В пейзажі «Білі скелі» знаходимо споріднене Сезану і Реріху водночас. Особлива декоративна умовність обох аркушів робить їх не на що несхожими у кримському мистецтві.

Учасник усіх Бієнале камерної акварелі Криму, випускник Харківського художнього інституту **В.А. Платонов** наприкінці 1950-х знаходиться під впливом живопису свого вчителя по Сімферопольському художньому училищу М.М. Писанко. Тоді В.А. Платонов працював «в охристій, сірій гамі, з ослабленим, приглушеним кольором, з відчуттям повітряного марева» [6, с. 125]. Свої найкращі твори, в яких святкова «краса кримської природи і людини» втілена у «класичних пластичних формах і в емоційній напрузі кольору» [9], художник створює, коли викладає у Сімферопольському художньому училищі та зі студентами приймає участь у літній практиці. Р.Т. Подуфалий зазначав, що в цих камерних етюдах-картинах було мало спільного «з тим потоком, що заповнював тоді наші офіційні виставки. У них майстер перетворив заповіти класиків сучасного мистецтва і тих, кого вважав своїми вчителями: А.Ф. Гаушо, М.М. Писанко, В.Д. Єрмілова, але ще більше — стверджував свої принципи і конструктивне розуміння живопису» [9]. Сьогодні твори В.А. Платонова експонуються в одному ряду з роботами класиків К.Ф. Богаєвського, М.О. Волошина, М.М. Казаса, В.К. Яновського. Митець часто реалізовує свої епічно-монументальні задуми у станкових формах та є одним з небагатьох у Криму, чиє мистецтво несе заряд гумору.

Творчість севастопольського майстра **В.В. Проценка** Р.Т. Подуфалий вважає одним з яскравих проявів кримської акварелі кінця століття. Високий художній рівень його мистецтва є результатом міцної школи, обдарованості і копіткої праці художника. Випускник Сімферопольського художнього учи-



Іл. 34. Осінь у Соколиному. В.С. Поляницина. 1987. Пап., акв. 46,5х31,5. Пр. вл.



Іл. 35. Вулиця ніччю. Бахчисарай. В.М. Кель. 1988. Пап., акв. 51х72. Пр. вл.



Іл. 36. Дорога біля моря. К.Г. Почтовий. 1988. Пап., акв. 55х70. Пр. вл.



Іл. 37. Весна у Симеїзі. К.Г. Почтовий. 1994. Пап., акв. 50х70. Пр. вл.



Іл. 38. Краєвид на Собор Олександра Невського у Ялті. А.І. Макеєв. Пап., акв. 40х30. Пр. вл.



Іл. 39. Кинутий будинок. І.М. Шипілін. 1990. Пап., акв. 41,5х57. Сев. ХМ



Іл. 40. Маки. О.П. Кропко. 1993. Пап., акв. 20х35. Вл. авт.



Іл. 41. Чуфут-Кале. Караїмський будинок. О.П. Кропко. 1993. Пап., акв. 28х19. Пр. вл.

лища і графічного факультету Київського художнього інституту, він увесь свій вільний від «прозаїчного ремесла ради хліба насушного» [10] час пізнає секрети вибагливої техніки. Результатом чого у 1994 р. стає персональна виставка художника «100 акварелей Володимира Проценка», яка пройшла у Сімферопольському художньому музеї. На виставці добре помітні результати праці художника у напрямку мож-



Іл. 42. Вечір у передгір'ях. Алі Мухаммед (О.П. Каленчук). 1990-ті. Пап., акв. 23х56. Пр. вл.



Іл. 43. Літнє поле. Алі Мухаммед (О.П. Каленчук). 1990-ті. Пап., акв. 22х32. Пр. вл.



Іл. 44. У лютому. Л.С. Герасимов. 1991. Пап., акв. 77х77. Пр. вл.



Іл. 45. Біля річки. Л.С. Герасимов. 1992. Пап., акв. 101х77. Пр. вл.



Іл. 46. Тиша. Л.С. Герасимов. 1994. Пап., акв. 87х87. Пр. вл.



Іл. 47. Вітряний день (Херсонес). Л.С. Герасимов. 1994. Пап., акв. 87х87. Пр. вл.



Іл. 48. Сліпий дощик. Л.С. Герасимов. 1994. Пап., акв. 75х90. Пр. вл.



Іл. 49. Коктебель. А.Б. Сеїт-Аметов. 2004. Пап., акв., білило. 40х50. Пр. вл.



Іл. 50. Вечір біля моря. В.К. Ростовський. 2004. Пап., акв. 34х49. Пр. вл.

ливостей техніки «alla prima», якій він надає перевагу. Науковий співробітник Севастопольського художнього музею А.А. Ярославцева зазначає: «Не конструкція предмета, але душа його, не логіка простору, а поезія середовища, не стільки напруга кольору, скільки тонке його нюансування і, безумовно, прозорість і світлоносність відрізняють багато його полотен, в яких відчутний зв'язок з найкращими традиціями вітчизняної класики» [12]. Цей зв'язок вбачається і у В.М. Келя, А.І. Макеєва, Л.С. Герасимова, у віртуозності яких в роботі «по мокрому» спостерігаються спільні риси.

У 1969 р. після закінчення Орловського педагогічного інституту до Севастополя повертається **Ф.Д. Кутинов**. Працюючи реставратором у Музеї героїчної оборони і звільнення Севастополя, як і В.В. Проценко, увесь свій вільний час присвячує акварелі. В улюбленій техніці «alla prima» митець поетизує Крим. Свіже враження від побаченого відтворює етюд «Селище Мисове» (1978, СевХМ, іл. 29). У пейзажі втілений узагальнений образ селища, з біленими хатами і черепичними дахами, які все рідше зустрічаються сьогодні. Яскрава декоративність твору викликає асоціації з закарпатською школою, а живопис одразу, в міру «по мокрому», надає зображенню особливої м'якості.

В пейзажі «На етюдах» (1989, СевХМ, іл. 30) митець використовує рідкісний для кримської акварелі прийом накладання фарби горизонтальними рухами. Наприкінці 1960-х цей прийом застосовує І.П. Копаєнко у серії «Гори і море». У такий засіб зручно писати небо. Ф.Д. Кутинову майстерно вдається відтворити стан вечірньої природи Криму. Він вправляється з примхливою технікою «alla prima», накладаючи фарбу плавними рухами пензля без наступних прописок. Художник гармонійно поєднує площини теплого і холодного кольорів, створюючи неповторне відчуття затишного кримського вечора. Яскраво білий мольберт і темна фігура художника, які є композиційним центром, грають на контрастах, концентруючи на собі увагу задля утримання зображення і ще більшої його цілісності.

Однією з улюблених тем для Заслуженого художника України, чиї роботи зберігаються у Державній Третьяковській галереї в Москві, севастопольця **Г.Я. Брусенцова,** є Херсонес, і не випадково. Після закінчення Ленінградського художньо-промислового училища ім. В.М. Мухіної митець був направлений в Ашхабад, де палко вбирав екзотику, східну пластику, казкове багатотем'я, барвистість. І коли художник, нарешті, переїздить до Севастополя, то сприймає це місто як палітру історичних сюжетів.

Тому не дивно, що майстер шукає образ Херсонесу у різних стилях, техніках і станах: від реалізму до використання прийомів конструктивізму, з елементами експресії, знаходить нестандартне рішення вічної теми. Привертає увагу реалістичний пейзаж Г.Я. Брусенцова «Зимовий Херсонес» (1982, СевХМ, іл. 31), в якому митцеві вдалося вловити і відтворити відчуття похмурого вітряного дня. Це одне з небагатьох зображень зимового Криму. Місцеві художники не дуже люблять цю пору року, оскільки не часто випадає можливість спостерігати по-справжньому зимовий, засніжений Крим, яким ми його бачимо в картині К.Ф. Богаєвського «Феодосія взимку» (1940-ві, НКГА, іл. 32). До того ж, виявляється дуже не просто передати красу зимової природи в акварелі. Однак Г.Я. Брусенцову це під силу.

Тематичний зміст мініатюрних акварелей Лауреата державної премії АРК **П.Л. Чистиліна** достатньо широкий. Це міські види Криму та природні його ландшафти. Успішна праця в галузі книжкового оформлення та театрального декорування суттєво відбилася на характері творчості художника. Окремі його пейзажі нагадують театральні декорації. Павло Леонідович — майстер з великою художньою культурою. Він створює низку акварельних циклів, присвячених окремим містам Криму. Цикл «Старий Сімферополь» — своєрідний літопис міста, де жив митець, навчався у художньому училищі, працював. Його пейзажі сповненні світлої туги за минулим, митцеві вдалося зафіксувати численні старі будівлі, яких вже немає на карті міста, за що був відзначений Державною премією АРК.

На єдиній персональній виставці, яка відбулася при житті художника у 1985 р. у Сімферопольському художньому музеї, перед очима глядачів з'явився «увесь Крим». Митець створював його за ескізами, зробленими під час прогулянок та мандрівок. Свій живопис він сприймав як прощання з минулим, з милою серцю старовиною, намагаючись встигнути зберегти хоча б на папері те, що не встиг знести бульдозер заради загальної урбанізації. Завдяки високому рівню майстерності та уваги до деталі розмір зображень П.Л. Чистиліна не відчувається.

Останню свою серію художник присвятив улюбленому місту — Бахчисараю. П.Л. Чистилін знаходиться у постійному пошуку, від того техніка його живопису може бути різною. Подекуди помітні впли-



Іл. 51. Арка. Р.А. Нетовкін. 2006. Пап., акв. 40х26. Пр. вл.



Іл. 52. Вулиця старого Бахчисараю. В.М. Таїров. 1995. Пап., акв. 45х45. Пр. вл.



Іл. 53. Ранок туманний. В.М. Киркевич. 2000. Пап., акв. 29,5х20,5. Вл. авт.



Іл. 54. Мій провулок. О.Г. Андрющенко. 1992. Пап., акв. 18х24. Пр. вл.

ви імпресіонізму, в інших акварелях фарбовий шар тонкий і прозорий, а в останніх роботах, присвячених Бахчисараю, художник працює щільною пластичною площиною, немов гуашшю. Такий підхід до акварелі уподібнює живопис П.Л. Чистиліна до олійних пейзажів С.Г. Мамчича, в пейзажах Соколиного помітно захоплення майстра манерою Я.О. Басова.

В надзвичайно емоційному, навіть бурхливому живописі художниці **В.С. Поляницциної** вбачається прихильність до народної творчості, мистецтва лубка. Спостерігаючи екзотичний вигляд кримського селища в акварелі «Осінь у Соколиному» (1987, пр. вл., іл. 34), пригадуються африканські краєвиди, пошуки авангардистів початку XX століття.

Мистецтво кримського акварельного пейзажу другої половини XX ст. не мало чіткої стилістичної спрямованості. Воно у всьому розмаїтті технічних прийомів, ретроспектив та нових знахідок художників представляє здійснення своїх творчих задумів. На відміну від живопису олією, де простежується декілька провідних стилістичних ліній розвитку, в акварелі панує полістилізм. Загалом з кінця 1980-х рр. спостерігається висвітлення палітри, фарба набуває своєї основної риси — прозорості, митці все більше тяжіють до чистої техніки.

З 1996 р. у стінах Сімферопольського художнього музею відбувається «Бієнале камерної акварелі Криму». З того часу і майже щорічно «Бієнале» виставляє твори кращих кримських акварелістів. Такий захід сприяє стабільному зростанню майстерності художників, більшої їх мотивації у роботі. Виставки покликані об'єднати найкращі досягнення у напрямку акварелі задля зростання загального рівня кримського мистецтва.

З 1982 р. у Бахчисараї працює **В.М. Кель**. Численні акварельні пейзажі художника присвячені цьому місту. В них митець зосереджує увагу на одній з характерних особливостей Бахчисараю — гармонійній єдності його східної середньовічної архітектури з пластикою природних форм. Окрему роль у своїй творчості митець приділяє зображенню пам'яток війни.

Напружено-емоційний графічний мазок виокремлює живопис **К.Г. Почтового**. Художник працює динамічними запальними рухами пензля. За напругою пристрастей, які розгортаються на папері між лінією, площиною і кольором, митець не набагато поступається Я.О. Басову. Але в мистецтві К.Г. Почтового більше реалізму і подібності до натури. Відчувається нестримний, інтенсивний рух руки майстра. В межах одного аркуша художник працює і тонким ледве помітним шаром акварелі, і щільною плямою, особливо у зображенні дерев, що надає фактурності його живопису. По вже пролесованому паперу він довершує зображення динамічними експресивними штрихами фарби, підкреслюючи форму предметів.

Тонко злагоджені кольорові мазки привертають увагу до міського пейзажу **А.І. Макєєва** «Краєвид на Собор Олександра Невського у Ялті» (Пр. вл.,

іл. 38). Відчувається романтика старого міста, в зображенні якого митцеві вдалося втілити дух старовини завдяки проробці окремих деталей. Віртуозне володіння технікою «alla prima» дає змогу митцеві створити враження похмурого південного дня, коли фарби природи набувають не сірого відтінку, як це буває на півночі, а особливої колірної гармонії.

Художника **Ігоря Шипіліна** називають кримським Врубелем за його мозаїчний живопис, оскільки мазки майстра нагадують дорогоцінне каміння. Митець зазнав на собі вплив кримського колориста **Г.В. Дереджиєва**, якій переважно писав олією. Саме його І.М. Шипілін вважає своїм вчителем. Разом вони часто працювали у живописному татарському селищі Соколине (Кокози), де за радянських часів була творча дача. Це одне з улюблених місць кримських пейзажистів, в якому по-справжньому відчувається дух Криму, його східна екзотика.

Більшість пейзажів І.М. Шипіліна відтворюють перехідний час доби, коли вже не день, але ще і не ніч. В них переважає срібна гама кольорів. Художник не любить яскравого різнобарв'я, його фарби витончено рафіновані. Мотив самотнього будинку і мерехтлива манера письма в акварелі Шипіліна «Кинутий будинок» (1990, Сев.ХМ, іл. 39) нагадує творчу манеру сімферопольського майстра Р.А. Нетовкіна.

Останнім часом І.М. Шипілін все частіше вдається до казковості, наповнюючи свої пейзажі міфологічними персонажами — величезними рибами, мушлями, образами святих. Поверхня його живопису все більше нагадує інкрустації самоцвітами.

У 2001 р. разом з однодумцем О.П. Кропко (Сімферополь) І.М. Шипілін утворює «Лігу акварелістів Криму». Її мета — популяризація акварелі як самостійного виду образотворчого мистецтва. Духовним наставником і творчим натхненником групи І.М. Шипілін виступає до сьогодні. Головною умовою участі в «Лізі» є суто творче відношення до образотворчого мистецтва та високий професіоналізм. До її складу увійшли переможці і постійні учасники «Бієнале камерної акварелі Криму»: М.Я. Дудченко, Т.М. Зінькова, О.П. Кропко, Є.О. Молчанова, В.В. Проценко, О.А. Собко, В.А. Трусов, А.У. Усеїнов.

На початку 1990-х рр. акварельні пейзажі створює Лауреат державної премії АРК **В.А. Трусов**, в Бахчисараї працює **В.М. Хорішко**, в Алушті — **С.М. Володченко.**



Іл. 55. Вулиця Митридатська. О.Г. Андрющенко. 2000. Пап., акв.13х18. Пр. вл.



Іл. 56. Царська могила IV ст. до н. е. 2004. Із серії Кам'яний літопис давньої Керчі. Дромос. О.Г. Андрющенко. Пап., акв. 20х30. Вл. авт.

Високого художнього рівня акварелі досягає архітектор за фахом **О.П. Кропко**. Художник працює у класичній техніці. Поверхня його живопису створює враження купи дрібних уламків різнокольорового скла, які на відстані чудово трансформуються у цілісний образ. Своєю світлоносністю ці твори нагадують вітражі.

Увагу митця привертають звичайні мотиви — занедбані кримські подвір'я, білені мазанки на березі, що скидають стару черепицю, утворюючи вигідний контраст з синню моря і далечі, перекошені халупи,



Іл. 57. Осінь. В.В. Нікулов. 1990-ті. Пап., акв. 23х38. Вл. род. авт.



Іл. 58. Гейра. В.В. Нікулов. 1990-ті. Пап., акв. 47х47. Вл. род. авт.

які потопають у кущах бузку. Таким чином, на перший погляд непривабливі і навіть убогі факти з оточуючої предметної дійсності знаходять по волі майстра зовнішню і внутрішню красу. Художник в малому вбачає велике. Високий естетизм його мистецтва творить музику кольору із простого куща бузку або гілки мигдалю. В акварельних пейзажах О.П. Кропка відчувається дихання Криму. Одна з центральних та улюблених тем митця — каміння, цікава з точки зору розуміння її як напрямку пейзажного жанру.

У 1994 р. відбувається творчий розквіт аквареліста **Алі Мухаммеда (О.П. Каленчук)**. Не отримавши ніякої художньої освіти, окрім дитячої художньої школи, він самотужки подолав шлях від художника-аматора до митця-професіонала. Наприкінці 1980-х рр., починаючи займатися живописом, Алі Мухаммед обирає техніку багатошарової акварелі та віддає перевагу природним ландшафтам. Як правило, це широкі багатопланові види, гірські ущелини, пустинні скелясті урвища, на яких не зустрінемо людини. З часом мова художника набуває все більшої узагальненості. Помітні паралелі з М.О. Волошиним, подекуди з В.А. Фельдманом, але Мухаммед більше деталізує свої зображення. Його пейзажі — це правдиві відтворення обраного мотиву, на відміну від волошинських фантазій. І все ж мистецтво цих майстрів має загальне коріння, яке сягає на схід. Ландшафти Криму для Мухаммеда — це ключ до пізнання законів природи, вищої сутності буття. Таким чином, Алі Мухаммед чи не єдиний у кримському мистецтві XX ст. став на шлях наслідування М.О. Волошина. За розумінням мистецьких завдань художник близький до митців Кіммерії, але географія його інтересу — увесь гірський Крим.

Однією з перлин кримської акварелі є пейзажі Народного художника України, Лауреата державної премії АРК **Л.С. Герасимова**. Після закінчення Українського поліграфічного інституту ім. І. Федорова у 1988 р., в якому дипломною роботою майстра була серія акварельних пейзажів, художник повертається до Сімферополя. Він не змінює жодного разу обраного курсу — працює переважно аквареллю. Але пейзажі Криму не є основною темою творчості митця. Художник багато подорожує Україною, Росією, закордоном, і це збагачує його уяву новими образами. Після кожної подорожі з'являється новий цикл робіт.

У технічному відношенні Л.С. Герасимов — неперевершений майстер, адже постійно вдосконалює руку, зачаровуючи глядача своєю майстерністю. Йому однаково блискуче вдаються як залиті сонцем міські пейзажі, так і занесені снігом селища. Серед улюблених мотивів — перекошені сільські церкви і повні величі міські храми, які часто завершують зображення дороги, концентруючи на собі увагу. Бо саме до храму ведуть усі шляхи — так вважає митець. Особливо художник любить Сімферополь з його Салгіром, часто пише міські парки, сільські околиці. Манера живопису трепетна, дуже жвава, пейзажі майстра сповненні повітря, світла і свіжості. Митець часто зображає дощ, похмурий день. Він пише по мокрому, а потім кропить зображення водою задля більшого відчуття вогкості. Як правило, автор працює «по попередньо зволоженому, вимоченому

кілька днів у спеціальному розчині листу «торшона», що позбавляє барвисті мазки жорсткості, надає віртуозності, артистизму і свободи живописній манері» [5, с. 4]. Працюючи «англійською акварелллю», «він не змішує її з іншими техніками, не користується олівцем, білилами — білий колір дає сам папір» [5, с. 4]. Пейзажі Л.С. Герасимова збагаченні почуттям колористичного нюансу. Під свою техніку художник сконструював етюдник, який дає можливість роботі перебувати в горизонтальному положенні. Завдяки багаторічним тренуванням працює на одному подиху, немов снайпер художник наносить фарбу на аркуш, а інакше не вийде замисленого ефекту.



Іл. 59. До твору Ж. Верна. В.В. Нікулов. 1990-ті. Пап., акв., білило. 23х35. Вл. род. авт.



Іл. 60. Загибель Атлантиди. В.В. Нікулов. 1990-ті. Пап., акв., білило. 36х48. Вл. род. авт.

Тонке відчуття природи краю не покидає кримських митців і в складні 1990-ті роки. У Криму продовжують працювати і художники старшого покоління, і молодші — сімферопольці **Є.Л. Сизікова, Л.Г. Кушнарьова, Л.М. Грейсер, М.Я. Дудченко, О.М. Ушаков, А.Б. Сеїт-Аметов (с. Курганне), В.І. Папій** (п. Куйбишево), севастопольці **В.М. Ольхов, А.А. Колесник**, ялтинець **В.К. Ростовський**. Викристалізовується талановита молодь — **Р.А. Нетовкін** (Сімферополь), **В.В. Нікулов** (Керч). Вони народжують розмаїття нових образів кримської природи. До того ж відійшли у минуле часи, коли пейзаж офіційно вважався буржуазним жанром та після свободи відносної отримав свободу повну.

Поєднання глибинних традицій сходу з досягненням західноєвропейської культури у мистецтві кримської акварелі другої половини XX ст. уособлює творчість **Реміза Нетовкіна**. Учень класиків акварельного живопису Криму О.О. Козлова і П.Л. Чистиліна, він логічно продовжує традицію перших кримськотатарських митців **У. Боданінського, А. Абієва, А. Яр-Мухамедова, А. Устаєва**, інших, які мали європейську освіту та слов'янських вчителів. Орнаментальне мислення Р.А. Нетовкіна є його національною особливістю. Художник вбачає свої архітектурні пейзажі як орнаментально-казковий світ, сповнений каліграфічної витонченості. Належну увагу митець приділяє деталі, особливо в архітектурній формі, часто роблячи її лейтмотивом своїх творів. Так Реміз Нетовкін намагається через «мале сказати про багато» [6, с. 95].

Старенькі вулиці в аквареляХ Лауреата премії ім. О.А. Спендіарова **В.М. Таїрова** зачаровують глядача. Саме вони — герої мистецьких роздумів художника. В пейзажі «Вулиця старого Бахчисараю» (1995, пр. вл., іл. 52) темна фігура людини на дорозі є втіленням самотності. Завдяки жвавому письму майстер домагається такого ефекту, коли здається, що зображення створено не на папері, а на склі, нагадує емаль. Усе в картині працює на враження руху — виразне перспективне скорочення, ритм, утворений димарями, стріла мінарету, трава на даху, водяниста текстура поверхні живопису.

На початку 1990-х рр. у Феодосії продовжує традицію кіммерійського пейзажу **В.М. Киркевич**. В Керчі відтворює дух найстарішого міста лауреат «Бієнале камерної акварелі Криму» **О.Г. Андрющенко**. Майстер з досконалою точністю зберігає подробиці рідних йому митридатських вулиць. Ніщо цікаве у своїй старовині не сховається від уважного погляду митця. Він немов історик копітко збирає свій матеріал, щоб не докоряв хтось у неправдоподібності, невідповідності натурі, яка є еталоном його мисте-



Іл. 61. Захід. В.В. Нікулов. 1990-ті. Пап., акв. 24х32. Вл. род. авт.



Іл. 62. Захід В.В. Нікулов. 1990-ті. Пап., акв. 24,3х37. Вл. род. авт.



Іл. 63. Аркуш № 1. В.В. Нікулов. 1990-ті. Пап., акв., білило. 24х37. Вл. род. авт.

цтва. Як правило, стриманий колорит пейзажів втілює образ сивої давнини. Художник поставив собі завдання відтворити усі старовинні пам'ятки міста і вже у XXI ст. невідступно працює над задумом засобом «італійської акварелі». «Дромос. Царська могила IV ст. до н. е.» (2004, вл. ав., іл. 56) є однією із серії «Кам'яний літопис давньої Керчі». Таке мистецтво актуальне саме сьогодні, коли на наших очах руйнують історію там, де її потрібно зберігати.

Напевно це примхи долі, але не даремно кажуть, що найобдарованіші працюють на межі століть. **М.О. Волошин, К.Ф. Богаєвський, М.М. Казас** — найталановитіші з тих, хто розпочав сторінку кримської акварелі і мистецтва XX століття. Закінчити, але не перевернути її довелося **В.В. Нікулову**. Митець також народився на давній Кіммерійській землі. Як М.О. Волошин, був співцем карадагських схилів, а К.Ф. Богаєвський — феодосійських пагорбів, так В.В. Нікулова оспівав Митридат. Яскравий талант і внутрішня краса були даровані Вадиму великою землею Боспора, що увібрала у себе енергетику минулих століть, і саме її оспівував митець, не уявляючи життя в іншому місті.

Ми у всьому шукаємо паралелей, адже від наступництва і традиції не подітися. І те, що В.В. Нікулов, який у другій половині 1980-х навчався у Донецькому художньому училищі, а після відразу повернувся до Керчі, міг бути знайомий з творчістю М.М. Казаса, відомого лише у вузьких мистецтвознавчих колах Криму, неможливо. Але їх мистецтво має спільне коріння — В.В. Нікулов ніби замкнув коло, розпочате М.О. Волошиним, К.Ф. Богаєвським, М.М. Казасом. Кримський акварельний пейзаж XX ст. пройшов великій шлях від модерну з його міфологізмом, народженим землею Кіммерії і палко підтриманим на південному заході півострова митцями В.О. Фельдманом і М.М. Казасом, через імпресію, експресію Я.О. Басова і загальний полістилізм, наприкінці століття повернувся до міфу у ті ж географічні точки — найдавніші поселення Криму — Боспор і Херсонес у мистецтві В.В. Нікулова і І.М. Шипіліна. Так замкнулося коло.

Широка ерудиція В.В. Нікулова — адже окрім образотворчості митець захоплювався ще перекладами, особливо Едгара По, писав вірші — давала поживу для постійних філософських роздумів, творчості. Як і М.М. Казаса, його мистецтво було органічно пов'язано з літературою.

В.В. Нікулов працює у двох напрямках — фантастичному та реалістичному. Акварелі Вадима не є пейзажами у вузькому розумінні. Це картини глибокого філософського змісту, в яких пейзаж відіграє провідну роль. Коло сюжетів майстра — трагічність світобудови, катастрофи, міфологія, поганські обряди, які втілені у фантастичних пейзажних образах, ілюстраціях. Твори В.В. Нікулова епічні за своєю суттю, і це

вже традиція для майстрів «кіммерійського пейзажу». В його маринах з'являється мотив самотнього вітрильника, у степових пейзажах — самотнього храму, «похиленого, що пливе по пагорбах, як кораблик по морю» [8, с. 71]. Художник часто зображає фігурку людини, що ширяє у вишині неба, або тоненькі деревця посеред розтрісканої землі. Такою митець уявляє людину, її душу, себе — тендітною, немов «піщинку у всесвіті, цілком і повністю залежну від стихій» [8, с. 71]. Не дарма у його творах є мотив поганства, одухотворення природи, адже мистець усім своїм єством прагнув до єдності з нею, відчував себе її часткою. Л.М. Лазенкова зазначала, що у «пейзажах фантастичного спрямування превалює тема боротьби рівних стихій. Скелі часом нагадують чудовиська, що застигли в сутичці» [8, с. 71]. А степ в акварелях Нікулова — це друге море, напевно саме таким вбачає художник рідний йому степовий Крим.

Неабиякий талант дав змогу В.В. Нікулову створити глибокі історичні ретроспекції, що є традиційним для «кіммерійського пейзажу», і у той час стати новатором кінця століття. У пошуках більш виразної графічної мови художник вносить у свої роботи елементи, властиві фотографії — позитивні та негативні зображення трави, дерев, хмар на кольоровому фоні краєвиду. Для кримського пейзажу це стає новацією.

Акварельний пейзаж у кримському мистецтві другої половини XX ст. не мав єдиної стилістичної спрямованості. Кожен з митців йшов своїм особистим шляхом, спираючись на традицію та попередні світові досягнення. У другій половині століття кримський пейзаж аквареллю був представлений майже усіма стилями і напрямками, притаманними українському і російському мистецтву XX століття.

З'являються нові тенденції в емоційному сприйнятті природи краю. Серед художників, які поновому, з експресією осягнули внутрішню суть кримського краєвиду, найбільший авторитет є в учня М.С. Самокіша, Народного художника України Я.О. Басова. Він, як ніхто інший, відчув та відтворив свій час, його експресію, нестримний рух уперед. Творчий дослід майстра, що орієнтується на внутрішню логіку краєвиду — став революційним. Наступне покоління новаторів кримського акварельного пейзажу — Л.С. Герасімов, І.М. Шипілін, В.В. Проценко, О.П. Кропко, В.М. Таїров, К.Г. Почтовий розвивали концепцію свого мистецтва, підсвідомо спираючись на експеримент Я.О. Басова.

Не придатний для зображення природи Криму, тим паче в акварелі, «Суворий стиль» мав дещо запізнені поодинокі прояви у пейзажах, в яких митці намагалися опоетизувати і героїзувати трудові будні рибалок.

Рідкісний випадок в історії кримського акварельного пейзажу — звернення до бурхливої яскравості народного живопису, мистецтва лубка — творчість В.С. Полянициної, стала часткою не яскраво виразного, але притаманного у загальному художньому процесі Криму — варіюванні принципів авангарду у часи перебудови. Цю тенденцію підтримали Є.О. Карциганов та кримськотатарські мистці — М. Чурлу, О. Бараш, Р.Е. Усеїнов.

Однією з характерних рис акварельного пейзажу регіону у другій половині XX ст. стало те, що деякі з його представників паралельно займалися і поетичною творчістю. Ця традиція була закладена ще на початку XX ст. М.О. Волошиним. У його віршах, що були невід'ємною частиною художнього образу, розкритого в акварелях, О.К. Толстой вбачав ритм Вічності, втілення ідеї Коктебелю.

У другій половині століття своє пейзажне бачення втілюють у віршах аквареліста П.Л. Чистилін, О.М. Ушаков, А.І. Макєєв, В.В. Нікулов, інші. Це взаємозбагачує їхнє мистецтво. Як і пейзажі зазначених майстрів, що знайомлять глядача з архітектурним видом старих міст, їх вірші закликали до уважного, шанобливого ставлення до старовини, збереження неповторності кожного кримського міста.

Наприкінці століття та на початку нового у свідомості аквареллістів Криму виявилися схожі тенденції, що були характерні для митців початку століття. А саме сприйняття дійсності крізь призму міфу. В образному формуванні пейзажу мистецтво кримської акварелі кінця XX ст. повернулося до філософії міфу з чого воно і розпочиналося. Але головним для другої половини століття стало осягнення внутрішньої сутті мотиву не медитативно-заспокійливо, як це було у першій половині століття, а бурхливо-емоційно.

Подальші дослідження будуть здійсненні у напрямку виявлення місця, ролі та значення акварельного пейзажу у розвитку пейзажного живопису регіону; узагальнення взаємовпливів між олійним та акварельним живописом.

Список скорочень

АППЗ — Алупкинський Палацово-парковий заповідник

БІКЗ — Бахчисарайський історико-культурний заповідник

Вл. авт. — Власність автора

Вл. род. авт. — Власність родини автора

КІКЗ — Керченський історико-культурний заповідник

НКГА — Національна картинна галерея Айвазовського, Феодосія

Пр. вл. — Приватна власність

Сев. ХМ — Севастопольський художній музей імені М.П. Крошицького

СХМ — Сімферопольський художній музей

1. *Басов Я.А.* Каталог выставки / А.Я. Басов, В.Н. Голубев. — Київ : Золотое сечение, 2006. — 74 с.
2. *В.К.* Яновский: каталог / автор вступ. ст. и сост. Н.Б. Арбитайло. — Симферополь : Редотдел Крымского комитета по печати, 1992. — 28 с.
3. *Коротко А.Ш.* Транскрипция мысли: стихотворения / А.Ш. Коротко ; авторы статей: С.П. Папета, Р.Т. Подуфалый. — Симферополь : Таврия, 2002. — 216 с. : ил.
4. Крымский пейзаж в творчестве художников: альбом / авт. вступ. ст. и сост. Р.Д. Бащенко. — Київ : Мистецтво, 1990. — 215 с. : ил. — (Рез. на англ., фр. и нем. яз.).
5. Леонид Герасимов. Акварель: каталог выставки произведений / сост. ред. кол. Союза художников Крыма. — Симферополь : СОНАТ, 1995. — 50 с. : ил. (рус., англ. яз).
6. Материалы искусствоведческой конференции «Крымский пейзаж в изобразительном искусстве XVIII — начала XXI вв.» / сост. Н.Б. Арбитайло, Е.И. Лазаренко. — Симферополь : Бизнес-Информ, 2009. — 192 с.
7. Материалы искусствоведческой конференции, посвященной 130-летию со дня рождения В.К. Яновского / сост. Н.Б. Арбитайло, Е.И. Лазаренко, М.М. Чофер. — Симферополь : АнтиквА, 2007. — 136 с.
8. Материалы Республиканской научно-теоретической конференции «Восьмые крымские искусствоведческие чтения. Вопросы теории, истории и критики искусства Крыма» / сост. ред. кол. Симферопольского художественного музея. — Симферополь : Симферопольский художественный музей, 2003. — 96 с.
9. *Подуфалый Р.* Виктор Платонов — рисующий художник / Рудольф Подуфалый // Крымские известия. — 2006. — 17 января.
10. *Подуфалый Р.* Душа акварели / Рудольф Подуфалый // Крымская правда. — 1991. — 24 октября.
11. Солнечный художник. Яков Басов в памяти современников / сост. А.Я. Басов, В.Н. Голубев. — Симферополь : СОНАТ, 2007. — 204 с. : ил.
12. *Ярославцева А.* Объяснение в любви (с выставки «Сто акварелей Владимира Проценко») / Алевтина Ярославцева // Слава Севастополя. — 1991. — 4 декабря.

Natalia Bondarchuk

NEW TRENDS IN THE EMOTIONAL PERCEPTION OF THE LAND NATURE BY THE PAINTERS FROM CRIMEA IN THE SECOND HALF OF THE XX ct. (ON THE EXAMPLE OF A WATERCOLOR PAINTING)

Watercolor painting becomes firmly established as an independent type of fine art in the second half of the XX century. At that time span — new tendencies go out to artistic arena of Crimea in comparison with the first half of the XX century. World perception through the prism of myth, which was characteristic for the beginning of the age, comes back into 90s in the works of V.V. Nikulov and in the pictures of I.N. Shipilin in the beginning of the XXI century, while expressive impressionism of the leading artist Y.A. Basov becomes «guiding star» (authority) for watercolor painting of the second half of the XX century. The creative experience of the master, that was oriented to the internal logic of motive, was revolutionary. In general, watercolor landscape in the Crimean art of the second half of the XX century did not have a single stylistic direction. Each artist had his own personal path in the art guided by the tradition and world achievements.

Keywords: watercolor, landscape, polystylism, impression, expression, the living spirit of nature, mythologism.

Наталия Бондарчук

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ЭМОЦИОНАЛЬНОМ ВОСПРИЯТИИ ПРИРОДЫ КРАЯ ХУДОЖНИКАМИ КРЫМА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в. (НА ПРИМЕРЕ АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ)

Во второй половине XX в. акварельная живопись все больше утверждается как самостоятельный вид изобразительного искусства. В это время на художественную арену Крыма выходят совершенно новые тенденции в сравнении с первой половиной столетия. Эпичности мировосприятия, характерной для начала века, остается ждать своего возвращения в 90-е годы в творчестве В.В. Никулова и в начале XXI в. в работах И.Н. Шипилина, тогда как путеводной звездой для акварели второй половины XX в. становится экспрессивная импрессионистичность ее корифея Я.А. Басова. Творческий опыт мастера, ориентированный на внутреннею логику мотива, оказывается революционным. В целом акварельный пейзаж в крымском искусстве второй половины XX в. не имел единой стилистической направленности. Каждый художник шел своим личным путем, опираясь на традицию и предыдущие мировые достижения.

Ключевые слова: акварель, пейзаж, полистилизм, импрессия, экспрессия, живой дух природы, мифологизм.



Софія ТРИКОЛЕНКО

АЛІСА: ВИБУХ З ПІДСВІДОМОСТІ

Розглядається вистава Київського Сірого Театру Чуттєвого Психоаналізу «Аліса і Принц», яка розкриває складні грані людської свідомості. Аналіз сучасних постановок театрів різних типів на сьогоднішній день ставить актуальні питання перед сучасним мистецтвознавством. Психологічний театр торкається найважливіших аспектів людського самоусвідомлення, на тлі реальної соціальної проблематики це один з найзатребуваніших видів мистецтва.

Ключові слова: вистава, театр, психологічний театр.

Психологічний театр набуває все більшої популярності в Україні, особливо в невеликих, камерних театрах. Інтерес до осмислення ірраціонального, альтернативного бачення звичних проблем на прикладах класичних та сучасних вистав зумовлюється складною, напруженою соціально-політичною ситуацією, а також популярністю віртуального всесвіту, який для багатьох стає можливістю втекти від злободенної реальності.

Сучасні постановки психологічного театру України ще не стали темою ґрунтовних наукових досліджень, проте зустрічаються численні рецензії та відгуки. Зокрема слід відзначити роботи А. Підлужної, Е. Загорської, О. Касьянової. Особливості декораційного оформлення вистав у театрах різних типів розглядає в своїх статтях С. Триколенко.

На прикладі конкретної вистави розглянемо особливості складної психологічної постановки, проаналізуємо режисерське переосмислення та осучаснення творів світової класики.

Серед київських театрів, які залучають до свого репертуару складні психологічні постановки, слід відзначити Київський Сірий Театр Чуттєвого Психоаналізу. Створений 9 травня 2013 р. Вінсентом та Вільгельміною Меттель, він був спрямований на епатування глядача, викриття психологічних проблем і пошук шляхів їх розв'язання. В завуальованій, стилізованій формі постановки підносять актуальні питання сьогодення: взаємовідносини між чоловіком та жінкою, боротьба з власними вадами, пошук свого місця в житті... Велика увага акцентується на сексуальності як підґрунті більшості вчинків. Тут можна процитувати Зігмунда Фрейда: «В основі всіх наших вчинків лежать два мотиви: бажання стати знаменитим і сексуальний потяг» [1]. Але Вінсент й Вільгельміна прагнули відмежуватися від неприкритої сексуальності, створити тонкий еротичний підтекст, який би відтіняв сюжет, а не створював його. Обоє засновників театру здобули академічну освіту в Харкові, розпочали практичну роботу в кіномистецтві. Тяжіння до кінематографічності помітне в театральних постановках — численні «монтування» супроводжуються затемненнями, а мізансцени змінюються, вподоблюючись кіноепізодам. Вінсент Меттель обрав за основу свого режисерського пошуку принцип Мейєрхольда, стараючись мінімізувати популярні принципи Станіславського, задіяні більшістю театрів. Відступ від патетики, дистанціювання від класичного репертуару й звернення до

новітньої драматургії, літератури, кіносюжетів відкрили індивідуальну концепцію Сірого Театру, відмінного від решти київських театрів. Зібравши колектив однодумців, подружжя розпочало створення вистав, акцентуючи увагу на підсвідомій складовій людських вчинків.

Вистава «Аліса і Принц» є надзвичайно цікавим прикладом заплутаної психологічної драми. Жанр визначений як Психологічний трилер. Текст п'єси — спільна робота Вінсента й Вільгельміни Меттель, створена спеціально для Сірого Театру. Складний, карколомний сюжет має три основних лінії, які, переплітаючись, утворюють мережу оголених нервів.

На початку вистави в умовному місці, серед умовних предметів з'являються двоє персонажів — Аліса з казки Льюїса Керрола (Вільгельміна Меттель) та Чеширський Кіт (Ігор Марусяк). Режисерське рішення та сценографічне оформлення розробив Вінсент. Образ Аліси — типова представниця неформальної субкультури — готик Лоліта, а костюм робить її подібною до персонажа комп'ютерних ігор серії «Аліса» студії Spicy Horse. Чеширський Кіт — крупний чоловік в білій футболці, чорних штанцях з підтяжками — нагадує годованого чорно-білого кота з пишною маніжкою. З декораційного оформлення на сцені лише просте металеве ліжко, грубувате за формою, та дерев'яне крісло-качалка. Аліса віддає перевагу кріслу, натомість Кіт моститься на ліжко. Комунікативний зв'язок між ними напружений — Аліса весь час дражнить й ганяє Кота, він, натомість, відповідає лише виразною мімікою та жестикуляцією. Раптово в їхню маленьку й зовсім не дружню компанію вривається третій персонаж — Принц (Олексій Звьоздний). Вбраний, немов персонах історії Антуана де Сент-Екзюпері: білий костюм і яскравий золотисто-персиковий шарф, Принц не пам'ятає свого справжнього імені. З собою носить іграшки з історії «Маленький Принц» — коробку з прорізаними дірочками, в якій живе баранчик, та тенісний м'ячик, на якому, немов на планеті, живуть король, честолюбець, звіздар та інші герої. Ці двоє персонажів представляють кардинально протилежні характеристики, але при цьому надзвичайно споріднені. Обоє асоціюються з віртуальними світами, які існували в свідомості авторів та знайшли безліч поціновувачів: дівчинка з вікторіанської доби тікала від реальності через заячу нору, за якою був безмежний фантастичний світ, створений нею самою. Маленький Принц — альтер-его Антуана де Сент-Екзюпері, який не мав бажаної самореалізації в реальному житті, й тому створив ідеальну, чисту від людських вад істоту, яка, на відміну від нього самого, могла мандрувати всесвітом та здобути омріяну свободу.

У виставі Аліса і Принц зустрічаються в лікарні для наркозалежних — це пояснює обмеженість інтер'єру. Обоє опинилися там після довготривалого наркотичного анабіозу. Вони мають безліч таємниць у минулому, саме їх відкриття допоможе їм порозумітися й одужати. Принаймні, так здається на перший погляд. Одним з парадоксів їхнього спілкування є неможливість побачити уявних «друзів» один одного і зрозуміти їхнє значення: Принц не бачить Кота, а Аліса — баранчика. В епізоді знайомства нарешті визначаються часові межі вистави — 50-ті рр. XX ст., принаймні, так здається глядачам. У виставі багато що насправді зовсім не так, як може здаватися на перший погляд. Аліса — єврейська дівчина, яка, переживши всі жахіття концтабору під час Другої світової війни, зуміла втекти. Проживши до свого повноліття в сирітському притулку, вона опинилася на вулиці, і, як наслідок, потрапила до борделю. Там її почали частувати наркотичними медикаментами, на які вона підсіла. Її врятувала матір, яка, звільнившись з концтабору по завершенню війни, змогла розшукати дочку та помістити до клініки. Історія Принца дещо подібна — бідність, вступ до молодіжної банди, наркотики, клініка. Він не розповідає багато зі своєї біографії, акцентує лише на чуттєвих аспектах життя. Саме він провокує Алісу до відвертих розмов, змушуючи собі співпереживати. Одна з її комічних фраз красномовно ілюструє вмовляння Принца розказати історію: «Ти при своєму розумі? Дорослий чоловік, шантажуєш дівчину своїми сльозами?».

Заданий часовий простір обраний не випадково: за словами творців вистави, Друга світова війна чітко визначила поняття «добро» і «зло», створивши в країнах Західної Європи своєрідний героїчний ареол довкола переможців фашизму й тих, кому вдалося вибратися з концтаборів живими. Вишуканість Вікторіанської Англії, до якої належить створений Льюїсом Керролом образ Аліси, була неприйнятною для емоційно потужної, провокативної поста-

новки. Тому було обрано час неймовірної популярності «Маленького Принца» — зруйнований світ потребував позитивних, добрих, життєстверджуючих історій, і ця робота, овіяна ореолом загадкового зникнення Антуана де Сент-Екзюпері, здобула світову популярність.

Сюжет вистави розвивається досить динамічно: герої сваряться, миряться, відкриваючи епізоди зі свого минулого, немов карти в покері. Але весь час наростає відчуття недосказаності, незавершеності сюжетної лінії. Одна з таких ліній знаходить початок в розповіді Аліси про життя у сирітському притулку: на 11-ліття її привітала лише одна людина — сторож. Він запросив її до «заячої нори», обіцяючи пригостити шоколадним тортом. В сторожа перевтілюється Чеширський Кіт, надівши старе потерте пальто. Розповідь обривається, настає черга Принца. У його житті була Троянда (Олена Провотар) — але не квітка, а реальна жінка. Вони разом знімали невеличку мансарду, закохалися одне в одного. Проте кардинальна відмінність характерів спровокувала розрив, і Принц залишив її. Потім, усвідомивши глибину її почуттів, прихованих за маскою байдужості, а часом навіть ворожості, намагався повернутися. Але було запізно — вона померла. Завжди мала слабке здоров'я, черговий протяг став для неї фатальним. Смерть, з якою не міг змиритися Принц, і призвела його до наркоманії. Тут виявляється, що змучений болем закоханий не може жити без наркотиків. Чи не хоче? Не хоче жити без наркотиків, чи жити взагалі? Він потаємно проніс до лікарні таблетки, які збирається прийняти. Аліса відбирає їх, мотивуючи це тим, що заховає «для виховання сили волі». Чи надовго вистачить цієї сили? Тут знову можна використати цитату З. Фрейда: «Ідеальна, вічна, звільнена від ненависті любов існує тільки між залежним та наркотиком» [2].

Аліса знову бере слово: вона розповідає про свою роботу в борделі — приваблива зовнішність, агресивний характер приваблювали безліч клієнтів. Але основною таємницею її сексуальності був первітин: він загострював чутливість, примушував забути всі побутові проблеми, зосередившись лише на тілесних відчуттях. Але наркотики викликають звикання: поступове збільшення дози занурювало її в туман божевілля. Роль клієнта також виконує Кіт. Перевтілення цього персонажа, створеного уявою Аліси, дає підставу думати, що він є не просто плодом хворої свідомості, а втіленням цілком конкретної особистості, чи комплексу особистостей, які тою чи іншою мірою сприяли руйнації психологічного здоров'я Аліси. Принц, коли доходить черга до його історії, розповідає про свою невдалу спробу приручити «лисицю» (Олена Провотар) — проститутку, послугами якої час від часу користувався. Проте, насправді, це вона намагалася його приручити. Оголена красуня, загорнута в золотисто-руде покривало, вмовляє нерішучого коханця стати її постійним хлопцем. Але його душа належить Троянді. Він залишає її, не прощаючись, давши хибну надію на майбутню зустріч. На відміну від свого прототипу, який попрощався з Лисом перед подорожжю додому.

Поступово герої все сильніше заглиблюються у власні світи, які затягують їх, немов вир. Все більше карт відкрито — сексуальні партнери, здобутки і розчарування, захоплення, мрії... Ким вони стають один для одного — друзями, коханими, співбесідниками, «колегами по нещастю» чи ворогами? Вони спонукатимуть один одного до зцілення, чи залягатимуть на дно? Настав час завершити історію Аліси про торт в «кролячій норі». Насправді сторож заманив Алісу до підвалу, де накачав снодійним за допомогою торта, і зґвалтував. Тиждень він утримував її в підвалі, визволення прийшло раптово у вигляді злодіїв: влізши до будинку за наживою, вони знайшли дівчинку в підвалі й випустили її на волю. Поліція не знайшла маніяка. Але чи шукала взагалі? Поступово виявляється, що вона так і не заявила про негідника... Чеширський Кіт вештається сценою, мовчки плутаючись на шляху персонажів й ілюструючи розповіді гримасами. Розкривається причина його німоти — він перестав говорити після того, як Аліса вчинила вбивство. Епізод зізнання ще більше наближає її до персонажа з гри: мініатюрна дівчинка з величезним ножем знищить кожного, хто посміє стати на шляху. Ставши об'єктом сексуального переслідування хлопчаків у притулку, вона зарізала їх ватажка — решта, нажахані її відчайдушністю, залишили в спокої. Яка з цих травм сформувала її нинішню особистість — недовірливу, безжальну, екзальтовану? Аналізуючи її характер, можна процитувати З. Фрейда: «Таємниця людської душі пов'язана з психічними травмами дитинства. Докопайтеся до цих травм, і зцілення прийде»

[3]. Емоційний вплив кульмінативних епізодів посилюється завдяки перепадам освітлення: спадаюче м'яке світло психіатричної лікарні контрастує з різкими променями спогадів. Музичне оформлення вистави ще сильніше наближує її до кінофільму: автори застосували музику зі знаменитого трилеру Мартіна Скорсезе «Острів проклятих». Напружена, агресивна музика роз'ятрює сприйняття, створює ефект відлуння і в приміщенні, і у свідомості.

Принц змушує Алісу розказати про себе все: про жахіття концтабору, про маму, яка читала їй казку Льюїса Керрола, про втечу через вигрібну яму, яка уявлялася «кролячою норою»... Поступово наростає відчуття того, що Принц насправді лікар, який в такий спосіб намагається знайти підхід до особливо важкої пацієнтки. Але що саме стало причиною її хвороби — концтабір, розбещення, наркотики? І взагалі, про яку саме хворобу йде мова? Але його раптовий вчинок збиває цю гіпотезу: він чинить самогубство за допомогою «змії» (Олена Провотар) — струнка фігура актриси, обтягнута блискучим чорним трикотажем, нагадує зміїну. Для більшого видовження вона вбрана в туфлі на високих танкетках. Пристрасний поцілунок в шию обриває його життя.

Самогубство Маленького Принца, назване «шлях додому» в роботі А. де Сент-Екзюпері, демонструє ставлення автора до остаточного розриву з реальністю. Нинішні дослідники, серед інших версій, розглядають зникнення безвісті письменника як можливе самогубство. Відсутність бажаної реалізації творчого потенціалу, складні стосунки з родичами зумовили необхідність створити віртуальний світ, який затягував все глибше. Смерть Принца у виставі стала поштовхом для Аліси завершити найтяжчу справу свого життя — поквитатися зі сторожем. Колись вона так і не наважилась звернутися до поліції, і цим спровокувала загибель ще семи дівчат, яким не пощастило вирватися з підвалу. Але тепер Аліса сильна, здатна сама розправитися з ворогом. Замкнувши його зв'язаним в підвалі, вона залишає перед ним шматок торта зі свічкою — так само, як він колись заманив її. Його смерть стане для неї звільненням. Але чи дійсно це так? Що буде з нею далі? І чи зникне Чеширський Кіт?

Розв'язка вистави ще більш вражає, ніж всі попередні кульмінативні епізоди: нарешті розкривається сутність Чеширського Кота. Лише він може дати відповіді на нібито закриті раніше запитання — який, все ж таки, зараз рік, звідки вирвалися герої, і головне: хто з них насправді ілюзія?

А ілюзія — це Аліса. Фантомна особистість, створена скаліченою уявою хлопчика на ім'я Джошуа. Вона втілила в собі весь негатив, якого він зазнавав від жінок: мати-проститутка віддала його своїй матері, яка вимістила на ньому гнів за недостойну поведінку своєї доньки. Перш за все вона змінила його ім'я — Джошуа став Алісою. Чоловіча сутність вважалася найбільшим злом, адже саме чоловіча увага занапастила її доньку. Події відбуваються у сьогоденні — стара єврейка, переживши жахіття концтаборів, розповідала внукові про побачене замість казок. Ховаючи його від сторонніх поглядів, вона тримала малого в підвалі. Саме тоді почалося відгалуження нової, жорстокої та паразитуючої особистості — Аліси. Вона здобувала все більшу владу над безвольним, заляканим Джошуа. Кульмінацією її тріумфу стала спроба бабусі, фанатичної іудейки, вчинити внукові обрізання — альтерего остаточно захопило ослаблений інфекційною гарячкою розум хлопця. Він сам не зник, перетворився на мовчазного «Чешика» — надокучливого гостя у власній свідомості. Прояви природної чоловічої сексуальності трансформувалися в його уяві на спроби зґвалтувати Алісу а також на її добровільну роботу повією. Врятований сусідами з підвального полону, хлопець потрапив спочатку до сирітського притулку, а потім, після спроби самогубства — до психіатричної лікарні. Натомість Принц — фантомна особистість, створена уявою психіатра, для боротьби з Алісою. Дивакуватий, часом пришелепкуватий, з купою власних проблем, він зумів підібратися до неї впритул, не давши замкнутися. Витягнувши її назовні, він примусив Джошуа усвідомити необхідність боротися. Аліса ж, натомість, змушена помститися сторожу, адже смерть Принца спонукала її до рішучих дій. В цей момент боротьби Чеширський Кіт зумів, нарешті, зайняти своє справжнє місце в свідомості індивіда, повернувши до життя Джошуа. Але паразитична Аліса не зникає — вона готова повернутися в будь-який момент, вичікує лише мить ослаблення свого «носія». Перемога над нею — питання життя і смерті для Джошуа.

Такий складний психологічний орнамент на тлі зіткнення різних епох, різних архетипів створює ціка-

ве й актуальне видовище для сучасних глядачів. Кінематографічність театральної постановки демонструє синтез сучасного медійного й класичного театрального мистецтва, який втілює інтеграційні процеси.

1. Електронний ресурс: http://www.omg-mzg.ru/avtory-zigmund-freid.htm.
2. Електронний ресурс: http://www.omg-mozg.ru/avtory-zigmund-freid.htm.
3. Електронний ресурс: http://citaty.info/man/zigmund-freid.

Sofia Trikolenko

ALICE: BLAST FROM THE SUBCONSCIOUS

The article discusses the performance of the Kiev Grey Theater Sensual Psychoanalysis «Alice and Prince», which reveals the complex facets of human consciousness. Analysis of modern theater productions of various types to date raises urgent questions for the contemporary art history. As for the psychological theater the most important aspects of human consciousness, and the background of the real social problems is one of the most popular art forms.

Key words: performance, theater, psychological theater.

София Триколенко

АЛИСА: ВЗРЫВ ИЗ ПОДСОЗНАНИЯ

Рассматривается спектакль Киевского Серого Театра Чувственного Психоанализа «Алиса и Принц», который раскрывает сложные грани человеческого сознания. Анализ современных постановок театров различных типов на сегодняшний день ставит актуальные вопросы перед современным искусствоведением. Психологический театр касается важнейших аспектов человеческого самосознания и на фоне реальной социальной проблематики это один из самых востребованных видов искусства.

Ключевые слова: спектакль, театр, психологический театр.



Романа КЮНЦЛІ

АРХІТЕКТУРНО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНА РОЛЬ СЕЛА У ЗБЕРЕЖЕННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ПЕРІОД УРБАНІЗАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА

Стрімкий розвиток цивілізаційних процесів веде до поступового занепаду села, яке за своєю суттю є колискою формування людини і найбільш сприятливим місцем перебування його. Використовувати природні та антропогенні особливості села в нових умовах розвитку — завдання, яке має стати пріоритетним у сфері оздоровлення людини як такої.

Ключові слова: архітектурне середовище села, архітектурне середовище мегаполісу.

Питання збереження особливостей архітектурного середовища українського села, в якому закладена гармонія природи і людини, особливо гостро постала в період урбанізації суспільства.

Наслідком цих процесів є втрата не тільки еволюції культурно-історичного зв'язку поколінь, а й втрата рекреаційно реноваційного здоров'я нації.

Людина живе у просторі і часі. Простір у своєму первісному вигляді — безмежний. Перші будівлі, які людина розмістила в просторі — штучно поділили його, розірвали, визначили точку до і після.

У безмежному просторі появився архітектурний простір, об'єм якого визначаються візуальним сприйняттям його меж.

Окультурення цього архітектурного простору, яке передбачає освоєння навколишніх територій, пристосування їх до потреб людини, створює архітектурне середовище. Архітектурне середовище — це організований простір життя і діяльності людини.

Цивілізаційні процеси останніх десятиліть сприяють появі великих міст, які зливаються у мегаполіси, поглинаючи села і містечка. Це результат самоорганізації суспільства, розвиток якого вимагає концентрації матеріальних та людських ресурсів.

Архітектурне середовище міст, мегаполісів своїми різкими просторовими градаціями та перепадами, контрастністю об'ємів, дисгармонією з природним оточенням протиставляє обмежений та чітко визначений для людини простір — безмежній гармонії космічного простору.

Естетичність архітектурного простору визначається його пропорційністю та симетричністю до простору космічного. Будь-яке порушення усталеного темпу розвитку та існування мегаполісу веде до порушення цілої сітки життєзабезпечення людини. Мегаполіс своїми об'ємоспрямовуючими просторами визначає місце та положення людини в урбанізованому середовищі. Житель великого міста — це людина лабіринту, яка рухається за знаками та вказівниками, не уявляючи собі масштабів та глобальності системи архітектурного простору мегаполісу.

Драматизм жителя мегаполісу очевидний. Без вказівників вона стає безпорадною у лабіринті. Природні катаклізми, транспортні колапси, віруси та епідемії порушують годинниковий механізм

життєзабезпечення і людина залишається наодинці зі своїми проблемами. Великі об'єми міста роблять людину залежною від системи транспортних та інженерних комунікацій, продуктового постачання і т. д.

Житель мегаполісу повинен жити у ритмі запущеного механізму міста. Він сам стає частинкою цієї великої машини. Зберегти себе, свою індивідуальність можна, проте свою окремішність, незалежність — ні.

Особливо згубно впливає мегаполіс на ментальність людини природи. Під впливом архітектурного середовища мегаполісів людина міняється і зовнішньо, і внутрішньо.

Після знищення ареалу існування — історичних територій з характерним природним ландшафтом, індіанці Канади, попри преференції уряду, не змогли адаптувати свою культуру в умовах урбанізованих резервацій. Культура індіанців — це співжиття з природою, це життя за законами природи. Частина індіанців розчинилася в містах Канади та Америки, а частина — перебувають у глибокій депресії культурного розвитку.

Тісна гармонія з природним середовищем властива і для більшої частини жителів України, що є вихідцями з сільської місцевості. Притаманні українській ментальності риси — щирість, ввічливість, співчуття, що сформувалися в умовах тисячолітнього гармонійного співіснування з природою, в умовах мегаполісу втрачаються. «Щодня кожен мешканець мегаполісу стає учасником сотень соціальних контактів, на нього діє безліч подразників, його свідомість буквально пересичена різноманітними враженнями. Тож вступає у дію своєрідний захисний механізм: свідомо чи підсвідомо людина прагне зменшити кількість контактів. Тому стосунки між городянами набувають поверховості, анонімності, меншої тривалості, знижується чутливість до проблем інших. Адже чим більше контактів, тим менше часу, уваги та емоцій людина може приділити кожному з них. Наслідком цього є зниження соціальної відповідальності мешканців міст. Скажімо, досить часто свідки якихось протиправних вчинків зовсім не поспішають про них повідомити» [7].

Людина мегаполісу тратить спостережливість, мрійливість, споглядання за природою та зв'язок з нею, мистецтво жителя великого міста спотворене пошуками надреального, яке спричинене внутрішнім дискомфортом, постійним незадоволенням. Вона шукає сильного естетичного та емоційного подразників, як людина, що привикла до підсилювачів смаку і не відчуває природний смак їжі. Такий внутрішній стан людини виникає через втрату внутрішньої свободи, насадженням їй норм, правил життя, пріоритетів їди, одягу, ідей, формування стереотипів, що веде до порушення гармонійного існування в людині почуття свободи і обов'язку.

«Один з парадоксів XX ст. полягає в тому, що прогрес техніки зробив доступним для людства багато з того, про що мріяли в минулому, однак не спростив, а швидше «ускладнив форми життя, різко збільшив його ритм, роздрібнив вільний час, яким може розпоряджатися людина», заповнивши його різними, часто змінними заняттями. Це вимагає від людини підвищеної здатності до адаптації, тобто підвищення нервового напруження» [3, с. 7].

Такий внутрішній стан міського жителя буде прямо пропорційно зростати з темпом життя у мегаполісах, з розвитком прогресу та концентрацією населення.

Архітектура села гармонійно вписується у навколишнє середовище, своїми формами та об'ємом вливається у простір природного середовища краю проживання, створюючи архітектурне середовище для проживання та життєдіяльності людини, де все збалансовано і практично вмотивовано. Людина села пристосувала деталі природного середовища до своїх потреб, вона влилася у природу і живе за її законами. Села України, Білорусії, Польщі, Чехії, Словаччини, Швейцарії від часу свого зародження і до сьогодні (не враховуючи радянського періоду в країнах пострадянського простору) демонструють гармонійне співжиття людини і природи. Враховуючи популярність екожитла та екологічних поселень, перспектива гармонійного розвитку людини і природи можлива.

Розміреність та баланс у всьому характеризують життя селянина. Він спостережливий, мрійливий, він виразніший у своїх емоціях, він покладається на себе і на близьких у кризових ситуаціях. Постійна турбота за сільськими тваринами робить його добрішим і лагідним. Селянин не почуває себе загубленим у

архітектурному середовищі села, оскільки все в селі знайоме, рідне.

Відірваність жителя мегаполісу від природи і, навпаки, постійна взаємодія жителя села з природою сприяють формуванню двох різних типів людей.

Архітектура міста може впливати на психіку через візуальне сприйняття його середовища як позитивно, так і негативно. Так, деякі дослідники відзначають позитивний вплив архітектури міста на розвиток інтелекту та просторового мислення. У той же час відзначається негативний вплив архітектури так званих «спальних масивів» на психічний розвиток [6].

Особливо важко людина переносить сірий колір багатоповерхівок. Негативний аспект цього кольору — печаль та меланхолія [5].

Село — найдосконаліший витвір людини, оскільки природно-ландшафтні фактори навколишнього середовища гармонійно поєднані з антропогенними. Температура повітря, сонячна радіація, природні ландшафти, звуки природи (грім, шелест листя, співи птахів, шум води позитивно впливають на психіку людини, а мальовничі садиби, окультурені садки урізноманітнюють картину барвами та формами, не створюючи при цьому штучних перепон для споглядання краєвиду. Переважаючий спектр зелених кольорів, характерний для сільської місцевості, заспокоюють людину, наводять на філософські мотиви. Синя далеч неба, жовте сонце, кольорові фрукти та овочі, білі хати, річка, піщані та кам'яні стежки тощо подають різноманіття кольорів, які потрібні для повноцінного розвитку психіки людини. За «психофізіологічною теорією колірної гармонії Гете», око неохоче терпить відчуття одного якого-небудь кольору і прагне необхідності іншого протилежного, який склав би з ним цілісність колірного круга [4].

«Людина заспокоюється, споглядаючи мальовничі краєвиди або безкраї морські простори. У неї поліпшується настрій, нормалізується тиск, покращується зір. У практиці сучасної психотерапії є такий напрямок, як ландшафтотерапія — лікування за допомогою підбору певних ландшафтів» [6]. Позитивний вплив архітектурного середовища села помітили вчені вже на початку XX ст., коли розвиток міст тільки набирав масштабних обертів.

Вже тоді сільське середовище рекомендують використовувати як рекреаційну зону, яка сприятиме відновленню здоров'я і працездатності шляхом відпочинку на лоні природи. Сьогодні ми це називаємо сільський туризм.

«Не кожний, однак, може пережити час літніх феєрій у дорогих і вигідних пансіонатах купелевих місцевостей. Більшість шукає відпочинку в селянських хатах, у гарних околицях, де були би садки, ліси і ріки. Чимало найшлось би сіл, що мають те все. Бо не тільки гарною і здоровою є Гуцульщина, маємо ще Бойківщину, Лемківщину, Підгір'я, Поділля, Волинь і Полісся, а навіть — недалекі околиці Львова. У кожній околиці є щось своєрідного і гарного, але не кожне село надається для приміщення міських гостей. На те треба підготовки.

Перш за все мусить воно мати відповідні будинки, чисте повітря, стайні, садок і квітники коло хат, здорову воду до пиття, городину, овочі, дріб, молоко. А в чистих, вибілених хатах дуже скромну, навіть недорогу, вигідну обстановку, добру піч у кухні. У садку столик, лавочку, щоб було де спочити» [2, с. 7].

Процес урбанізації — цілком закономірне та невідворотне явище, що принесе людині як матеріальні блага і комфорт, так і негативні явища у національному, культурному та духовному розвитку. Зменшення цих негативних впливів автор вбачає у відродженні та гармонізації традиційного архітектурного середовища села. Збереження та відродження традицій забудови села з урахуванням природного середовища в його планувальній структурі є необхідною умовою збереження здорового етносу як творця культури. Врахування і використання всіх можливостей природного середовища — включаючи річки, ставки, озера, зелений масив як повноправні структурні елементи сільських населених пунктів — набули фундаментального значення в архітектурних традиціях [1, с. 73] і повинні бути втілені у сучасній архітектурній політиці країн, які мають намір входження у європейський цивілізований простір. У час стрімкого розвитку міст село стає незамінною рекреаційною територією для жителів полісів. Збереження і розвиток села в його первісних формах є способом самооздоровлення суспільства в умовах тотальної ур-

банізації, а також одним із способів фінансування сільських територій.

1. *Віншу І.А.* Проблеми наступності архітектурних традицій сільських поселень / І. Віншу // Архітектурно-планувальна організація сільських населених пунктів. — Куйбишев, 1988. — 172 с.
2. Для Нашої хати. Мало використання заробіток / під редакцією кооперативи «Українське народне мистецтво» // Кооперативна батьківщина. — Львів, 1938. — Червень. — Ч. 6. — С. 7—9.
3. *Посацький Б.С.* Простір міста і міська культура (на зламі XX—XXI ст.) : Монографія / Посацький Б. — Львів : Вид-во Національного Університету «ЛП», 2007. — 208 с.
4. Гете і його теорія кольору. — [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://kolory.com.ua/gete-ta-yogo-teoriya-koloru/.
5. Колір та його вплив на організм людини. — [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://shkola.ostriv.in.ua/publication/code-1f36a133d732c.
6. *Льовочкіна А.М.* Екологічна психологія у постчорнобильську епоху: Навч. посібник. — Київ, 2003 http://mir.zavantag.com/psihologiya/18738/index.html.
7. *Набока І.* Вплив мегаполісу на психологію людини / Інна Набока. — [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.radiosvoboda.org/articleprintview/966042.html.

Романа Кюнцли

ARCHITECTURAL AND CULTURAL ROLE OF THE VILLAGE IN THE PRESERVATION OF NATIONAL IDENTITY DURING URBANIZATION OF SOCIETY

The rapid development of civilization processes causes the gradual decline of the village, which is a cradle of human formation and the best place for its stay. Using of natural and anthropogenic features of a village in the new conditions of development is a task, which should be the urgent in the sphere of human sanitation.

Keywords: village architectural environment, architectural environment of the metropolis.

Романа Кюнцли

АРХИТЕКТУРНО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ РОЛЬ СЕЛА В СОХРАНЕНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ПЕРИОД УРБАНИЗАЦИИ ОБЩЕСТВА

Стремительное развитие цивилизационных процессов ведет к постепенному упадку села, которое по своей сути является колыбелью формирования человека и наиболее благоприятным местом его пребывания. Использовать природные и антропогенные особенности села в новых условиях развития — задача, которая должна стать приоритетной в сфере оздоровления человека как такового.

Ключевые слова: архитектурная среда села, архитектурная среда мегаполиса.



Олена ЩЕРБАНЬ

УНІКАЛЬНА СЛОБІДСЬКА ВЕСІЛЬНА ПОСУДИНА — «РЮМКИ-ТРІЙЧАТКИ»

Вперше описано, атрибутовано та зроблено спробу проаналізувати унікальний глиняний виріб — глиняні рюмки-трійчатки, згаданий відомими дослідниками-слобожанами Левом Соколовським та Миколою Сумцовим. Виріб уведено в науковий обіг.

Ключові слова: Микола Сумцов, Лев Соколовський, Харківщина, глиняний посуд, культура харчування, рюмки-трійчатки, весілля.

Глиняний посуд — невичерпне джерело знань про традиційну культуру населення України. Тому донині він викликає непідробний науковий інтерес археологів, етнологів, керамологів, культурологів. Але, оскільки в більшості гончарних осередків України (в тому числі — на Слобожанщині) гончарство давно занепало, все складніше виявити нові, виняткові артефакти. В нашій студії мова йтиме про нещодавно віднайдений у фондовій колекції Харківського історичного музею глиняний виріб-посудину особливого ґатунку — весільні рюмки-трійчатки. Це унікальний витвір, про який раніше зустрічалися згадки в літературі, а про вигляд та параметри можна було лише здогадуватися.

Вперше про рюмки-трійчатки згадав Лев Соколовський у праці «*Гончары в Купянском уезде в 1880 году*» (1883). Перераховуючи типи тамтешніх глиняних виробів, він написав: «...*Наконец, как роскошь — вазы для воды, цветочные горшки, курильницы, подсвечники, рукомойники, **тройчатки и бублик (3 рюмки вместе)**, статуэтки людей*...» [6, с. 47—48]. Дослідник у цій згадці не дав детального опису параметрів і функціонального призначення «тройчаток», як, до речі, й інших, виокремлених ним «как роскошь» посудин.

Наступна згадка про цей виріб міститься в праці Миколи Сумцова «*Очерки народного быта (Из этнографической экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии*» (1902). Описуючи гончарство та гончарні вироби Охтирки, Боромлі, Межиріча, Котельви й відзначаючи їх занепад, дослідник зауважив, що багато цікавих гончарних виробів старого часу зникло без сліду і пам'яті, не знайшовши опори в збуті серед селян, що ослабли економічно і естетично [7, с. 34—37]. Зокрема «*лет 15* (приблизно 1886 рік. — *О. Щ.*) *назад на базарах и ярмарках можно было еще найти, так называемые, куманцы, поливяные кувшины характерной формы, плоские, с отверстием в середине; жидкость помещалась в окружающем отверстие кольца сосуда — красиво и оригинально. Теперь таких не делают. ... Интересны еще вышедшие из употребления **глиняные тройные свадебные рюмки**, связанные между собой полым ободочком. Во все три рюмки наливалась водка, а свадебный гость все их тянул из одной*» [7, с. 35]. Тобто, дослідник навів донині унікальні відомості про цю посудину. Хоча з його тексту ми не можемо з'ясувати, в яких осередках виготовлялися

«трійчатки». Очевидно, Микола Сумцов під час своїх досліджень по Охтирщині в 1901 р. вже не бачив цих виробів (написав лишень: *«виробництвом їх ніхто не займається»)*, тож і не придбав їх для музею. Бо вони мали фігурувати серед перерахованих в описі «*Каталог выставки XII-го археологического съезда (в Харькове). Этнографический отдел*» [2]. З опису довідуємося про їх конструкцію та те, що дослідник бачив такі вироби на торговищах Слобожанщини через кілька років після Лева Соколовського. Тобто, наявні нині писемні наукові згадки дають змогу зробити висновок про те, що глиняні весільні «рюмки-трійчатки» виготовлялися (зокрема, в Куп'янському повіті) і продавалися на Слобожанщині в 1880-х роках. Важливо наголосити, що в дослідженні А. Твердохлєбова «Гончарный промысел в Ахтырском уезде в 1881 году» (1885) про цей виріб не згадано [8].

У 1990—2000-х рр. відомості, наведені М.Ф. Сумцовим, повторили інші дослідники. Зокрема, етнограф і керамолог Олесь Пошивайло в монографії «*Етнографія українського гончарства. Лівобережна Україна*» (1993), описуючи використання глиняного посуду в традиційній українській весільній обрядовості, процитував, дещо змінивши суть твердження Миколи Федоровича: «*...У весільних обрядах використовувалися й деякі інші* (гончарні вироби. — *О. Щ.*), *які, проте, були характерними лише для окремих місцевостей. Наприклад, Микола Сумцов після етнографічної подорожі по Охтирському пов. 1901 р. писав про побачене*: «*Цікаві ще глиняні потрійні весільні чарки, які вийшли із вжитку і які зв'язані між собою пустотілим обідочком. У всі три чарки наливалася горілка, і весільний гість всі тягнув з однієї*»» [5, с. 255—256]. Як бачимо, далі констатації факту існування рюмок-трійчаток справа не пішла. Описуючи гончарство Слобожанщини керамолог Людмила Метка в монографії «*Гончарство Слобідської України в другій половині XIX — першій половині XX століття*» (2011) чомусь не згадала про ці вироби [4].

У фондовій колекції Харківського історичного музею вдалося віднайти примірник рідкісного за конструкцією глиняного виробу. В книзі надходжень він значиться під номером КС-503, в колекційному описі — 26228-491, з анотацією «*Подсвечник тройной*». Будь-які інші дані відсутні. Але ретельний візуальний аналіз цього артефакту і порівняння його з описом М.Ф. Сумцова дає підстави для висновку, що це не що інше, як «рюмки-трійчатки». Очевидно, виріб з Харківського історичного музею зберігся до сьогодні в єдиному екземплярі (принаймні, нічого подібного досі не введено до наукового обігу). А от місце виготовлення та шлях потрапляння до музею ще доведеться з'ясувати. Переглянувши «Каталог выставки XII-го Археологического съезда (в Харькове). Этнографический отдел» вдалося віднайти назву *охтирський «підсвічник для трьох свічок»*, що надійшов на виставку з Харківського міського музею [2, с. 65]. Є підстави для припущення (з огляду на опис в сучасних інвентарних книгах), що це може бути один і той же виріб. Але для його доказу потрібно здійснити спеціальне дослідження.



Рюмки-трійчатки. Глина, гончарний круг, ліплення, проколювання, полива, 10 х 8,5 см. Охтирський (?) / Куп'янський повіт (?) Харківщина. 1880-ті роки. Харківський історичний музей, інв. № КС-503. Фото Дениса Дедіка. Публікується вперше

Зважаючи на всі наявні на сьогодні відомості, робимо висновок, що виріб, який нині зберігається в Харківському історичному музеї, очевидно, датовано 1880-ми роками. Виготовлено його на Слобожанщині. Найбільш вірогідно — в Охтирському чи Куп'янському повітах.

В результаті візуального аналізу було з'ясовано наступне. Виріб має складну конструкцію. Складається з трьох чарочок, пустотілого обідка («бублика»), трьох ніжок з ненаскрізними отворами. Деталі виготовлено на гончарному крузі з глини, яка внаслідок випалення набула цегляного (коричнево-червонястого) кольору. У цільний ви-

ріб ці частини з'єднані шляхом ліплення таким чином, що отвори в денцях чарочок входили в отвір «бублика». А рідина, налита в одну чарочку, наповнювала всі три. Зовні та зсередини конструкцію не ретельно полито поливою зеленувато-болотного відтінку. Що свідчить про додавання в неї, для забарвлення, окису міді. На дотик зовнішня поверхня шерехата, внаслідок випалу неякісної поливи (скоріше за все, під час її підготовки її компоненти були погано перетерті). Помітні також сліди обгорання виробу. Які могли з'явитися внаслідок якоїсь пожежі. Наприклад, що могла статися під час Другої світової війни. Стінка однієї чарочки відреставрована.

Розміри «рюмок-трійчаток»: загальна висота — 8,5 см; висота чарочок — 4 см, висота бублика — 1,5 см, діаметр бублика — 10 см, діаметр краю вінець чарочок — 4,5 см. Вага — 272 грамів.

У результаті здійснення експерименту було з'ясовано, що після наливання в одну чарочку, рідина (вода) рівномірно розподіляється по «бублику», і через отвори наповнює дві інших. Але, загалом, у ємність можна налити лише рівно 100 мл рідини. І, відповідно, як було відзначено М.Ф. Сумцовим, дійсно можна випити налиту в три чарочки рідину з однієї. Лишень потрібно було не розхлюпуючи піднести «рюмки-трійчатки» до рота і обережно випити їх вміст.

Варто згадати і про семантику цієї посудини та її використання. Вживання спиртних напоїв було неодмінною складовою весільного обряду українців. При цьому процесі «трійчатки» були не унікальними глиняними виробами. Зокрема, на Полтавщині використовували полив'яний глечик — *перепієць*. Наприклад, в селі Постав-Муки, вдалося віднайти спеціально виготовлену, унікально декоровану та специфічно використовувану таку посудину [9]. Але місце її у весільному обряді було іншим, ніж аналізовані «рюмки-трійчатки».

Кількість чарочок у досліджуваній посудині не випадкова. Число «три» одне з найбільш використовуваних у весільному обряді. Зокрема, в одному з найдавніших етнографічних описів весільного обряду — праці Григорія Калиновського «Описание свадебных украинских простонародних обрядов, в Малой России и в Слободской Украинской губернии, також и в Великороссийских слободах, населенных малороссиянами, употребляемых» (1776) згадано *свічку-трійчатку, яку тримала світилка й* запалювала мати. Тричі дружко просив дозволу у старости чи «посаженого» дозволу танцювати [1, с. 168—169]. На весіллях грали «троїсті» музики. Весільне «гільце» іноді мало три галузки, існували такі його назви, як «трійчатка» або «різка трикінцева» [3]. Мені неодноразово траплялися під час польових етнографічних досліджень свідчення респондентів про те, що під час весільного дійства випивали лише по три чарки горілки. І нині зберігся пережиток цього звичаю, акумульований у приказці «Де не були, по три пили».

Число три — одне з найбільш використовуваних в обрядовій практиці. Його семантика — багатогранна. Її висвітлення вимагає аналізу всіх випадків використання цього числа у весільній обрядовості, що виходить за межі даного дослідження. Здогадуюся, що ці вироби могли використовуватися і з символічною і з розважальною (веселити Молодих та гостей) метою. Але, побутували в культурі населення України локально (лише на Слобожанщині) й нетривалий час (відомі лише з 1880-х років).

Отже, віднайдені в музейній колекції унікальні глиняні «рюмки-трійчатки» доповнюють і розширюють наші уявлення про весільний глиняний посуд українців. Вважаю, що фонди наших музеїв ще приховують багато подібних відкриттів. Тому їх дослідження, за умов затухання в нашій країні польової етнографії, набуває особливої ваги.

1. *Калиновский Г.* Описание свадебных украинских простонародних обрядов, в Малой России и в Слободской Украинской губернии, також и в Великороссийских слободах, населенных малороссиянами, употребляемых (Санкт-Петербург : Типография Х.Ф. Клена, 1776) / Григорий Калиновский // Харьковский Сборник. Литературно-научное приложение к «Харьковскому календарю» на 1889 год. — Харьков : Типография Губернского Правления, 1889. — С. 163—174.
2. Каталог выставки XII-го археологического съезда (в Харькове). Этнографический отдел. — Харьков : Паровая типография и литография М. Зильберг и с-вья, 1902. — С. 139. — (Добавление 8 с.).
3. *Лозинський Й.* Українське весілля / Й. Лозинський ; опрац. упоряд. і вступ. ст. Р.Ф.Кирчіва. — Київ : Наукова думка, 1992. — 157 с.
4. *Метка Л.* Гончарство Слобідської України в другій половині XIX — першій половині XX століття /

Людмила Метка. — Полтава : АСМІ, 2011. — 240 с. — (Українські керамологічні студії; вип. 2).
5. *Пошивайло О.* Етнографія українського гончарства. Лівобережна Україна / Олесь Пошивайло. — Київ : Молодь, 1993. — 408 с.
6. *Соколовский Л.* Гончары в Купянском уезде в 1880 году / Л. Соколовский // Труды комиссии по исследованию кустарних промыслов Харьковской губернии. — Харьков : типография Губернского правления, 1883. — Вып. II. — С. 33—57.
7. *Сумцов Н.Ф.* Очерки народного быта (Из этнографической экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии) Профессора М.Ф. Сумцова / Н.Ф. Сумцов // Сборник Харьковского Историко-филологического общества. Т. 13 // Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XII археологического съезда. Т. II. — Харьков : Печатное дело, 1902. — 57 с.
8. *Твердохлебов А.* Гончарный промысел в Ахтырском уезде в 1881 году / А. Твердохлебов // Труды комиссии по исследованию кустарних промыслов Харьковской губернии. — Харьков : типография губернского правления, типография окружного штаба, 1885. — Вып. 3. — 52 с.
9. *Щербань О.* Глиняний «перепієць» у весільному обряді українців / Олена Щербань // Чумацький шлях. — 2008. — № 5. — С. 30.

Olena Shcherban

THE UNIQUE WEDDING RECEPTACLE OF SLOBOZHANSHCHYNA — "CUPS-TRIYCHATKY"

The paper is the first attempt of describing, attributing and analyzing of the unique earthen product — earthen cups-triychatky, which were recalled by the famous researchers from Slobozhanshchyna — Lev Sokolovskiy and Nikolay Sumtsov. The product is introduced in the scientific use.

Keywords: Nikolay Sumtsov, Lev Sokolovskiy, Kharkiv region, earthen receptacle, culture of nutrition, cups-triychatky, weddings.

Олена Щербань

УНИКАЛЬНАЯ СЛОБОДСКАЯ СВАДЕБНАЯ ПОСУДИНА — «РЮМКИ-ПЛЕТИ»

Впервые описано, атрибутировано и сделана попытка проанализировать уникальное глиняное изделие — глиняные рюмки-плети, упомянутые известными исследователями слобожанами Львом Соколовским и Николаем Сумцовым. Изделие введено в научный оборот.

Ключевые слова: Николай Сумцов, Лев Соколовский, Харьковщина, глиняная посуда, культура питания, рюмки-плети, свадьбы.



Експедиції

Віктор НЄМЕЦ

ВЕСІЛЛЯ У СЕЛІ КОЛЕСНИКИ ГОЩАНСЬКОГО РАЙОНУ РІВНЕНСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Подається опис весілля одного із сіл східної частини етнографічної Волині. Крім того, додаються локальні варіанти весільних обрядів, зафіксованих на цій території в ході експедиційного дослідження. Матеріал можна розглядати як доповнення до вже опублікованих джерел з весільної обрядовості Волині.

Ключові слова: весілля, Колесники, заручини, сватання, коровай, гільце.

Під час польової етнографічної експедиції в Гощанському районі Рівненської області в липні 2009 р. до автора цих рядків потрапив зошит з описом весільного обряду села Колесники, зафіксованого від місцевої жительки Ярош Тетяни Прохорівни, 1920 р. народження. Попри достатньо невеликий обсяг, матеріал містить чимало цікавих відомостей про усі головні етапи весільного дійства цієї території, певною мірою доповнюючи вже наявні опубліковані джерела. Для зручності ознайомлення з описом ми здійснили його структурування за стадіями весільного обряду, а також в примітках до основного тексту додали локальні варіанти деяких елементів весілля, записаних в ході згаданої експедиції у Колесниках, а також інших селах району.

* * *

Щоб розпочати про обрядовість весілля, це розпочну з того, як мені мати моя розповідала. А було це так. Коли встрінуться двоє молодих — хлопець та дівчина, вони дали обітницю, що навіки подружаться. Тоді розкривають свою щасливу таємницю перед своїми батьками.

Передвесільний цикл

Першочерговим актом весілля є заручини[1]. *Вони відбуваються задовго до сватання — звичайно, місяців два-три. З рідним дядьком іде хлопець у сім'ю дівчини договарюваться. Коли батьки дівчини погоджуються на одруження, то домовляються про час сватання. Обов'язково після заручин батьки молодого відвідують молоду, тобто відбуваються оглядини. Наречена має гарно прийняти майбутню свекруху і свекра, нагодувати добрим обідом.*

Потім відбувається сватаннє. Хлопець бере своїх батьків, двох чоловіків, які називаються старостами, хресних, і йдуть або їдуть до дівчини. Входять до хати, вітаються і кажуть такі слова: «Йшли ми, йшли, тридцять держав пройшли, а так і дива для нашого князя не знайшли. А зайшли у вашу хату, побачили не птицю, не чорну куницю, а красну дівицю, і отримать для нашого князя хочемо. Нашому слову кінець, а ви дайте справі вінець».

Тоді кладуть на стіл свій хліб, який має круглу форму. Хазяйка дому — мати нареченої, просить сватів за стіл. Якщо у нареченої немає незаміжніх сестер, то вона тоже сядає біля свого судже-

[1] В сусідніх з Колесниками селах побутувала й інша назва — «запоїни».

ного, якщо ж є, то вона повинна простояти усе сватання. Це робиться з тою метою, щоб сестри нареченої довго не сиділи у дівках і швидше повиходили заміж. Після веселого гостювання батьки домовляються про дату весілля, узгоджують її з молодими.

Присутність наречених за столом весь час не обов'язкова. Після сватання пізно ввечорі дівчина перев'язує сватів рушниками, але лише чоловіків, жінкам подаються хустки. З часу заручин батьки наречених починають називати себе сватами. Мати нареченої і нареченого називаються свахою, а батьки — сватом. Встаючи із-за столу, батьки молодого дякують господарам і Богові за гарну гостину.

Підготовка до весілля може тривати від кількох днів до трох-шести місяців. У цьой час у сім'ї зарученої готують віно. Обидві родини купують подаркі — перепійне, ріжуть бичка і порося, випікають багато хліба, готовлять багато страв, прибирають у хаті, опоряджають садибу. Молода з дружками, молодий з сватами (боярами), ходять по селі і просять на весілля. Це називається запросинами. Обряд полягає в тому, що зайшовши до хати, заручена або наречений кланяються хазяїнам, кладуть малесенький коровайчик на стіл і говорять: «Просили батько, просили мати, і я прошу на моє весіллє», повідомляють дату самого свята. Калачик, з яким ходять просити на весілля, печеться із залишків тіста калачів, які печуть за тиждень до весілля, щоб потім обсилати гостей, переважно близьку рідню. Під час запросин калачик носить дружка, зайшовши до хати, вона ложить його на стіл, і господар дому, після того, як його попросять на весіллє, має цьой калачик сам взяти і подати дружці. Наречена не може піти з хати, поки цього не буде зроблено. Після того, як всі гості будуть запрошені, наречена йде до хресної баби, просить її на весілля і оставляє коровайчик у неї.

Коровайний обряд

За декілька днів до весілля печуть коровай. Для випікання його запрошуються від трьох до семи молодих жінок[2], які живуть з своїми чоловіками у повній злагоді (розлучених і вдовиць не брали). Коровай печуть у хаті і молодої, і молодого. Коровайниці[3] приносять муку, яйця, горілку, масло і розчиняють тісто. Роботою керує старший сват: благословляє місити тісто. Вливаючи в нього трохи горілки, молодиці місять коровай.

Коли замішене тісто підійде, розкачують підошву, на яку один біля одного начіплюють шишки, фігури птахів і тварин, квіти. Посередині викладалася найбільша шишка, в яку клали гроші і колосся. Оставивши коровай, щоб підходив, коровайниці просять кучерявого хлопця (отже щасливого) вимести піч віником і посадити коровай. Разом з короваєм випікають шишки для коровайниць[4]. Вони виготовляються у вигляді пташок, потім їх забирають коровайниці додому.

Прикрашання весільного деревця

У п'ятницю вранці молода зі старшою дружкою кликала дівчат, світилок, свах вити гільце. Усі сідають за столом і співають:

Ой привезено сосну,
Із Вільгора до Колесник,
Та й поставимо сосну
В Колесниках, та й на калині,
А під тею сосною
Там староста в косточки грає,
Ще й Господа Бога благає.
— Ой поможи та й мені, Боже,
Цюю нічку та й зіграти
Цюю нічку та й зіграти
І коника та й не програти.

Вдягають гільце[5] заготовленими заздалегідь квітами, а на вершок прив'язують букетик з колоссям. Готове гільце втикають у свіжу хлібину, і воно стоїть на столі протягом усього весілля. Таке ж гільце звивають в хаті молодого. Обряд прикрашування гільця символізував звивання нової сім'ї.

[2] Варто зазначити, що в решті обстежених нами сіл району кількість коровайниць зазвичай була парною.

[3] У селах Бугрин, Угільці, Зарічне, Новоставці і Дорогобуж миску, в якій мили руки коровайниці, згодом перекидали через хату. Таким чином намагалися передбачити стать майбутньої дитини молодих: якщо миска падала дном донизу, це віщувало народження хлопчика, а якщо доверху — дівчинки.

[4] У селі Вільгір після миття рук коровайниці мали витерти їх об лице ситуативно присутнього чоловіка, а згодом повісити на нього рушник. Відтак цього чоловіка називали «кілочком».

[5] У селі Новоставці весільне деревце, яке тут називали «різкою», після розподілу короваю виносили на комин.

Після обіду наречений йде до нареченої, а наречена до нареченого просити батьків на весілля, важливо, щоб у дорозі вони не зустрілися.

Ввечорі у хаті нареченої збираються дівчата, проходить так званий дівич-вечор. Дружки прощаються із своєю подругою, яка уже завтра стане заміжньою жінкою. Співають різні пісні, от на зразок:

Молода дівчина
Ходила, блукала —
Своеї долі і щастя
У світі шукала.
А як щастя і долю знайшла
Забралась і пішла...

Перший день весілля

У суботу вдягають до шлюбу. Вона одягає весільне плаття, мати чепляє у коси квітку, дружки вінок із фатою. Наречена сидить на подушці. Вона має одягатися у сусідів, які живуть по одну сторону разом з нею, ні в якому разі не через дорогу.

Приходить наречений із сватами. Вони мають викупити[6] *наречену. Дружки торгуються. Взявши певну кількість грошей, вони пропускають сватів до нареченої. Старший сват взуває наречену у туфлі, які купує молодий, беруть молоду на руки і несуть до молодого. Дівчата, які знаходяться у цей час у кімнаті, мають сісти на подушку, і яка перша сяде, та протягом року вийде заміж. Дружки чіпляють маленькі квіточки для гостей (чоловікам і жінкам чіпляють на праву сторону, хлопцям і дівчатам — на ліву).*

Коли наречені зустрічаються, наречений має перший обсипати молоду житом, щоб бути хазяїном у хаті, щоб ним не верховодила жінка. Молоді сядають у центрі комнати або шалашу під божницею на кожусі, щоб бути багатими.

Після цього батько і мати нареченої просять всіх за стіл, потім всі танцюють, грають в ігри. Наречена перев'язує всіх дівчат лентами.

Увечорі приходять запорожці, яких вгощають молодий і молода. Пізніше починається перепій. Хресний батько бере миску, ложить туди гроші, усе накриває хусткою, брязкотить і скликає гостей молодої до перепивання. Ножем вирізує найбільшу шишку із короваю[7]*, ложить на перепійну миску і говорить:*

— Десь тут в нас є молодий з молодою, просимо їх на цей дар Божий!

Молоді дякують і забирають шишку із грошима і колоссям. Потім так само кличуть батьків, які кладуть на тарілку подарунки, бажають молодим щастя, здоров'я і багато років життя. Забирають коровай, за ними хресна мати, батько і закінчують кухарками і музикантами, якім віддають підошву. Мати нареченої, під час цього, найближчу родину обсилає, якщо молода має хрещеників, то їм дістаються гарні подарунки, а також для кума і куми.

Після перепивання всі виходять на вулицю, хресний розбиває тарілку, гості починають на ній танцювати.

На цьому перший день весілля кінчається.

Другий день весілля

У неділю вранці молодят вдягають, збираються гості, сядають за стіл. Батько і мати благословляють молодих іконами Спаса і Богородиці, тричі хрестять ними шлюбну пару, говорячи: «Бог благословляє і я благословляю на довгі роки».

Молодята йдуть в церкву вінчатися. Учасники весілля, співаючи пісень, рушають за ними.

До шлюбу ми йдемо
Молоду ведемо.
Молода, як ягода,
Хороша її врода.
Червона, як калина,
Солодка, як малина.

В цей час забирають придане молодої, переважно його несуть свати. Дорогу молодят діти і дівчатка встиляють квітами, щоб життя їхнє тоже було квітучим. Після виходу із церкви наречена обсипала гостей житом і цукерками, мати зав'язувала намітку на неї, і всі йдуть до нареченого. По дорозі їх зупиняють жителі села, які не запрошені на весіллє, вони вимагають у молодих могорич. Відбувається обряд зустрічі молодих: батьки молодого виходять напроти них з хлібом і сіллю на рушнику, обсипають молодих житом із цукерками, п'ють за здоров'я молодих, поздоров-

[6] У селі Курозвани побутував звичай, який мав назву «скупляти шурима», і полягав він у тому, що представники молодого мали викупити місце біля молодої у її свата.

[7] Підошву короваю як у Колесниках, так і у всіх сусідніх селах зазвичай віддавали музикантам.

ляють з одруженням. Батьки запрошують гостей до столу.

Пізно ввечорі починає перепивати родина молодого. Після цього відбувається покриття, свекруха через стіл знімає вельон молодої, чіпляє його для старшої дружки на голову. Молода ложить на плечі свекрухи хустку, а та в свою чергу для молодої, тобто уже невістки. Так міняються три рази. Врешті-решт свекруха зав'язує невістці хустку і всі виходять на вулицю. Розбивають перепійну тарілку і на ній танцюють свекор з невісткою і теща із зятьом. Після цього дівчата-дружки і світилки розтанцьовують вельон. Стають у коло, у центрі наречена, яка по черзі кожній чипляє вельон і танцює з нею. Після цього молода кидає його вгору і та, яка зловить його, першою вийде заміж.

Найдраматичніший момент весілля — прощання молодої з батьками та родиною.

Батько і мати бажають молодим, а тепер уже чоловікові і жінці, гарного життя, щастя.

Післявесільний цикл

У понеділок вранці починається циганщина[8]*. Сходяться до хати молодого, перебираються у циган. По дорозі крадуть усе, що можна: горшки, каструлі, курей на нове господарство молодих. Всі гуртом йдуть у спальню молодих і несуть їм сніданок*[9] *у постіль. Переважно це горілка і сирі накришені овочі, також приносять все, що було накрадено.*

Увечері як до молодої, так і до молодого сходяться гості. Садять батьків[10] *на віз або тачку, і всі гуртом їдуть провідувати молоду. Везучи їх по селу, вивертають у пилюку на дорозі або найбільшу калюжу. Приїхавши, сідають за стіл, де їм прислуговує молода невістка, і гуляння кінчається пізно ввечорі.*

Гості багато смітять[11]*, оббивають стіни, щоб було що робити для невістки. Якщо вона прибирала і сердилась, то буде злою дружиною, якщо ні — доброю. Повертаючись додому, гості співали:*

Ой, добре, добре,
Як нам тут добре.
Тут нас хлібом, сіллю угощали,
Щей нас медом напували.

У вівторок ввечорі молода з молодим, його батьками ідуть в гості[12] *до тещі і тестя. Туди приходить ще багато гостей і всі разом сідають за стіл.*

Після гарного частування всі розходяться, молодий і молода йдуть додому.

На цьому і закінчується обряд весілля.

[8] Інша назва цього дня в Колесниках — «розхідний борщ».

[9] У селах Башине та Бугрин цього дня, який мав назву «розпитки», свахи від молодої несли їй сніданок. У селі Дорогобуж цей день означувався як «дяковщина» — «бо то рід молодця дякував роду молодої».

[10] У Колесниках, а також в інших сусідніх селах — Башиному, Бугрині, Вільгорі побутував обряд вшанування батьків у випадку одруження ними останньої дитини, який мав назву «обжинки» і відбувався наступним чином: батьків садили на лавку, плели і накладали на них вінки. Всі їхні одружені діти мали прийти з подарунками, а безпосередньо привітання відбувалося так: від заміжньої доньки його здійснював зять, а від одруженого сина — невістка. Після цього батьків піднімали на «ура», а вінки закидали на комин.

[11] У селі Курозвани цього дня відбувалися «потрусини»: гості надворі витрушували солому і згодом на ній танцювали.

[12] У селах Вільгір та Дорогобуж візит молодої з чоловіком до її батьків відбувався зазвичай за тиждень після весілля.

Viktor Nyemyets

A WEDDING IN THE VILLAGE KOLESNYKY OF GOSHCHA DISTRICT IN RIVNE REGION

A paper fills the description of wedding of one of the villages in eastern part of ethnographic Volyn. The local variations of wedding rituals, fixed on this territory during the expeditional investigation, are also added. Provided material can be considered as an addition to available sources about wedding rituality of Volyn.

Keywords: wedding, Kolesnyky, engagement, matchmaking, korovaj, hiltse.

Виктор Немец

СВАДЬБА В СЕЛЕ КОЛЕСНИКИ ГОЩАНСКОГО РАЙОНА РОВЕНСКОЙ ОБЛАСТИ

Размещено описание свадьбы одного из сел восточной части этнографической Волыни. Кроме этого, добавлены локальные варианты свадебных обрядов, зафиксированных на этой территории в ходе экспедиционного исследования. Материал можно рассматривать в качестве дополнения к уже опубликованным источникам по свадебной обрядности Волыни.

Ключевые слова: свадьба, Колесники, помолвка, сватанье, каравай, гильце.



Михайло ГЛУШКО

ЦІННЕ ДОСЛІДЖЕННЯ

***Пономар Л.Г.* Народний одяг Правобережного Полісся середини XIX — середини XX століть (Історико-етнографічний атлас. Словник) / Л.Г. Пономар. — Київ : Бизнесполиграф, 2014. — 267 с. : іл.**

Останніми роками українські етнологи, на жаль, не надто часто тішать шанувальників традиційно-побутової культури українського народу фундаментальними дослідженнями. Мабуть, і через те, що будь-яке з них вимагає довголітньої скрупульозної праці, дуже часто чорнової і невдячної для автора. Тому вихід у світ книжки Людмили Пономар «Народний одяг Правобережного Полісся середини XIX — середини XX століть (Історико-етнографічний атлас. Словник)» справді є непересічною подією в сучасному українознавстві.

Рецензована праця вирізняється від інших передусім тим, що незвична за формою — поєднує в одному виданні словник й етнолінгвістичний атлас традиційного вбрання населення Середнього та Західного Полісся. Через це народознавцю довелось вирішувати не лише цілу низку складних за характером дослідницьких проблем, а й видавничих. Не могли не позначитись на підготовці зазначеного дослідження інші чинники, передусім відсутність до сьогоднішнього дня історико-етнографічного атласу України і вимушене відселення автохтонів із значної частини населених пунктів, що в 1986 р. опинились у так званій Чорнобильській зоні. Нарешті, етнолог не могла проігнорувати об'єктивний чинник, зокрема те, що одежу становить значна сукупність предметів, а сама вона різниться за статтю, віком, соціальним статусом, функціональним призначенням, походженням тощо, відзначається регіональними особливостями і вузьколокальною специфікою «технічно-художнього оформлення, що виявляється у колористиці, орнаментиці, доповненнях і загальному силуеті» [8, с. 6].

Зазначені та інші труднощі Л. Пономар подолала успішно завдяки сумлінному опрацюванню творчого доробку своїх попередників, серед якого з особливим пієтетом згадує праці Катерини Матейко, передусім її славнозвісний етнографічний словник «Український народний одяг», Ярослава Прилипка та Наталії Гаврилюк. Науковий досвід останньої особливо став їй у нагоді, позаяк, за словами Л. Пономар, є «вершиною українських ареалогічних (картографічних. — *М. Г.*) досліджень» (с. 6). До речі, у монографії Н. Гаврилюк «Картографирование явлений духовной культуры (по материалам родильной обрядности украинцев)» багато уваги приділено географії поширення елементів родильної обрядовості саме поліщуків [1, с. 68 (карта № 2), 72 (карта № 3), 76 (карта № 4), 78 (карта № 5)]

та ін.[1]. Її ж досвід згодом перейняла інша київська дослідниця — Ірина Несен, студіюючи традиційну структуру і реліктові форми весільного ритуалу Середнього Полісся [10, с. 128—129 (карти № 1—4)]. Інакше кажучи, народна культура поліщуків, на відміну від культурних надбань представників інших історико-етнографічних регіонів та районів України, відтворена картографічним методом поки що найкраще.

Полісся неодноразово перебувало в центрі уваги лінгвістів, передусім діалектологів, на результати яких часто спирається у своєму дослідженні Л. Пономар. Щоправда, за останні два десятиліття географія діалектологічних студій українських мовознавців значно розширилась, а кількість публікацій з народної лексики у різних періодичних і неперіодичних виданнях помітно збільшилась. Через це, мабуть, нові діалектологічні розвідки не завжди вчасно потрапляють до рук сучасних етнологів, зокрема й автора рецензованої праці. Маємо на увазі деякі публікації відомого знавця народного одягу населення саме Поліського краю, житомирського лінгвіста Галини Гримашевич [6; 7]. Одна з її статей («Лексичний атлас назв одягу та взуття середньополіського діалекту: спроба інтерпретації») була б для Л. Пономар особливо корисною, оскільки на основі докладного аналізу картографічного мовного матеріалу фахівець із Житомира виділила в досліджуваній ділянці традиційної культури характерні для автохтонів Середнього Полісся лексеми, виявила низку лексико-семантичних опозицій, окреслила в межах цього етнографічного району сім діалектних зон та визначила властиві для кожної з них назви [5]. Порушеної теми безпосередньо стосується монографія «Назви одягу та взуття Правобережного Полісся», яку ще в 90-х роках минулого століття підготували до друку житомирські науковці на чолі з відомим українським діалектологом, професором Миколою Никончуком [9].

Але зазначені бібліографічні опущення сповна компенсують власні польові етнографічні та мовознавчі матеріали, які Л. Пономар збирала понад тридцять років — упродовж 1977—2008 років. Географія її науково-пошукової роботи охоплює



342 населені пункти України (Волинської, Рівненської, Житомирської та Київської обл.), тобто від Західного Бугу до Дніпра, і 15 — Білорусі (Брестської обл.) (с. 5—6). Сітку атласу становить 338 поселень сучасної України і 9 — Білорусі (Брестської обл.) (с. 13, 139—142). Окрім Правобережного Полісся, дослідниця відвідала ще деякі населені пункти суміжних історико-етнографічних районів — Волині (Іваничівський, Локачинський і Луцький р-ни Волинської обл.; Рівненський р-н Рівненської обл.; Баранівський, Житомирський і Новоград-Волинський р-ни Житомирської обл.) та Середнього Подніпров'я (Васильківський, Макарівський р-ни Київської обл.). Зауважимо й інший цікавий нюанс: на відміну від значної частини сучасних українських етнологів, автор відповідально поставилась до історико-етнографічного районування України, що засвідчує карта № 1 (с. 156). Зокрема, на цій карті немає надуманого деякими львівськими народознавцями Підгір'я як окремої етнографічної одиниці [3], а також ототожнення історико-етнографічних районів та регіонів України з географічними, історико-політичними чи адміністративно-територіальними одиницями [2]. Загалом маємо достатньо підстав стверджувати, що, визначаючи мережу поліських населених пунктів задля збору автентичних етнографічних матеріалів з ділянки народної одежі, дослідниця врахувала і багатющий досвід польової науково-пошукової роботи українських ді-

[1] Різні явища родильної обрядовості українців загалом і поліщуків зокрема відтворені у досліджені Н. Гаврилюк на дев'ятнадцятьох картах. Польовий етнографічний матеріал для їх картографування етнолог зібрала на всіх теренах Полісся [1, с. 271— 273, 275—278].

алектологів. Більше того, упродовж 1994—1996 років вона була безпосередньою учасницею діалектологічних експедицій Інституту української мови ім. О.О. Потебні НАН України, студіюючи традиційний убір поліщуків Чорнобильського і Поліського районів Київської обл. (с. 4).

Словник одежі Правобережного Полісся налічує понад 1000 назв. Він побудований за принципом групування лексем згідно з науковою класифікацією видів народного убрання (натільний, поясний, нагрудний, головні убори тощо). Спершу автор подає стислу характеристику загальнорегіональним типам одягу, відтак регіонально-локальним, поодиноким (локальним) і спорадичним типам певного виду вбрання. Для наочного уявлення назв і реалій традиційної одежі поняття в коментарях подані за принципом побутування назв, а самі реалії широко проілюстровані конкретними зображеннями — кольоровими світлинами учасників наукових мандрівок, передусім самої Л. Пономар, а також сучасних фотографів — Миколи Семинога, Валерія Скібінського та ін. Текст дослідження ще доповнює з десяток репродукцій чорно-білих світлин невідомих авторів першої третини XX ст. Загалом, за нашими підрахунками, словникову частину книжки прикрасили 200 зразків ілюстративного матеріалу.

Атлас одягу населення Правобережного Полісся відображає просторове побутування його назв та самих компонентів. Він охоплює 64 карти (загальні, лексичні, етнографічні) з коментарями. Як уже зазначалося, атлас відкриває карта історико-етнографічного районування України. Друга карта містить дані про географію поширення українських говорів. Відтак 58 наступних картах безпосередньо стосуються одягу, зокрема, його загальних назв («одежа», «старий одяг») (карти № 3—4), назв частин сорочки (вставки на плечі, клина чи вставки під плечем, манжетів рукавів), крою та оздоблення низу жіночої сорочки наприкінці XIX — на початку XX ст. (карти № 5—9), назв жіночої спідниці (вовняної домотканої, полотняної, її поясу і зав'язок), застібок (дротяного гачка та петлі), матеріалу й узору тканини, з якої шили спідниці наприкінці XIX — на початку XX ст. (карти № 10—15), видів жіночого поясного одягу відповідно в середині XIX ст., наприкінці XIX — на початку XX ст. та у 20—30-х рр. XX ст. (карти № 16, 17, 19). Картографічним методом відтворено поширення назв і побутування самих реалій народної одежі автохтонів Середнього і Західного Полісся інших видів: жіночого фартуха (карти № 20, 21), чоловічих штанів (карти № 22, 23), жіночого нагрудного і верхнього одягу (карти № 18, 24—28), жіночих зачісок і головних уборів (карти № 29—39), чоловічих головних уборів (карти № 40, 41), взуття (карти № 42—44), поясів (карти № 45—47) і прикрас (карти № 48—51). Дві карти (№ 52, 53) стосуються поширення комплексів чоловічого одягу відповідно наприкінці XIX — на початку XX ст. і в 50—60-х рр. XX ст., три карти (№ 54—56) — поширення комплексів жіночого наряду відповідно в середині XIX ст., наприкінці XIX — на початку XX ст. та у 20—30-х рр. XX століття. На чотирьох картах (№ 57—60) на основі ізоглос (ліній, якими на лінгвістичних картах позначають межі поширення певного мовного явища) назв полотняної і вовняної домотканої спідниці, верхнього суконного одягу та ізопрагм (ліній, що окреслюють ареали поширення реалій, архаїка яких підкріплена давніми назвами) видів жіночого поясного одягу визначено діалектне й етнографічне членування досліджуваного краю, що своєю чергою дозволяє простежити райони найбільш інтенсивних іноетнічних контактів місцевих поліщуків у мовній і культурній сферах, передусім з білорусами та поляками. Пасма ізопрагм зведених карт № 61—63 окреслюють поширення західного і східного ареалів у межах Західного та Середнього Полісся, а також ареалів, які об'єднують Західне і Середнє Полісся та центральні й північні ареали Правобережного Полісся. Нарешті, остання (№ 64) карта має зацікавити етнологів найбільше, позаяк зображені на ній пасма ізоглос й ізопрагм відтворюють діалектний та етнографічний поділи Правобережного Полісся.

Отже, згідно з матеріалами словника й етнолінгвістичного атласу традиційної одежі населення басейну ріки Прип'яті та її правобережних приток, наприкінці XIX — на початку XX ст. межі Західного і Середнього Полісся збігалися переважно з межами поширенням двох діалектів поліського наріччя — середнього і західного, про що вже була мова і в одній з нашій публікації [4]. Найголовніший висновок Л. Пономар звучить так: «Пасма ізоглос [...] традиційних назв ***хвартух*** «спідниця»,

сирнєга «свита», ***плат*** «намітка», ***шитик*** «шкіряний пояс» виділяє пограниччя між західнополіським, середньополіським говорами у межиріччі Стоходу і Стиру, яка проходить близько до межі між західнополіськими говірками, визначеної в Атласі української мови [...], у працях О.М. Євтушенка [...] та Г.Л. Аркушина [...]. Південне пограниччя виділяється близько межі, визначеної в Атласі української мови, але північніше [...]. Пасмо ізопрагм [...] — верхнього одягу з овечого сукна, полотняної спідниці, типів сорочки за оздобленням, що підсилюється протиставленням інших етнографічних явищ, виділяє межу в межиріччі Стиру та Горині...» (с. 7).

Завершуючи розмову про атлас, змушені зауважити й один його суттєвий недолік. Зокрема, на деяких картах (№ 8, 9, 15, 16, 18, 19, 36—39, 53, 54) розмір текстового шрифту супровідних легенд настільки дрібний, що їх неможливо прочитати навіть за допомогою збільшуваного скла (лупи). Винен у цьому не автор, а видавництво, яке порушило вимоги подачі й оформлення внутрішньої виражальної інформації книжки відповідного виду. Щоправда, етнологам від цього нескільки не легше, позаяк на всіх зазначених картах відтворена географія поширення конкретних етнокультурний реалій — сорочки, спідниці, різних видів жіночого поясного одягу тощо.

Частково цей недолік етнографічних карт компенсує словник назв народного одягу поліщуків та його окремих компонентів, а також узагальнені матеріали, викладені у вступній частині рецензованого видання. Під час праці з ним читач може скористатися також різними списками, що супроводжують «Словник одягу Правобережного Полісся» — скорочень найменувань джерел, досліджених автором населених пунктів, назв убрання Правобережного Полісся в алфавітному порядку, опитаних етнологом інформаторів. Окремий список карт відкриває «Атлас».

Словом, рецензована праця Людмили Пономар є кращим зразком сучасних наукових студій етнокультурних надбань українського народу загалом і поліщуків зокрема. Її результати можуть стати надійним ґрунтом для подальшого поглибленого з'ясування різних народознавчих аспектів, причому пов'язаних не лише з традиційним одягом, а й зі значно ширшим колом дослідницьких проблем — з походженням автохтонів Правобережного Полісся та їхньої культури, історичним розвитком української народної матеріальної і духовної культури різних видів, етнокультурних контактів і зв'язків поліщуків як зі спорідненими етнографічними групами, так і зі сусідніми етносами тощо. Сподіваємось також на те, що невдовзі широке коло українських читачів матиме змогу студіювати узагальнене (у формі монографії) історико-етнографічне дослідження автора про народний одяг Середнього та Західного Полісся середини XIX — середини XX століття.

1. *Гаврилюк Н.К.* Картографирование явлений духовной культуры (по материалам родильной обрядности украинцев) / Н.К. Гаврилюк. — Київ : Наукова думка, 1981. — 279 с. : карты.
2. *Глушко М.* Етнографічне районування України: стан, проблеми, завдання (за матеріалами наукових досліджень другої половини XX — початку XXI ст.) / Михайло Глушко // Вісник Львівського університету: Серія історична. — Львів, 2009. — Вип. 44. — С. 179—214.
3. *Глушко М.* Підгір'я — окрема етнографічна одиниця України? / Михайло Глушко // Вісник Львівського університету: Серія історична. — Львів, 2013. — Вип. 48. — С. 299—318.
4. *Глушко М.* Середнє Полісся у системі етнографічного районування України: локалізація, межі (За матеріалами наукових досліджень другої половини XX — початку XXI ст.) / Михайло Глушко // Вісник Львівського університету: Серія історична. — Львів, 2008. — Вип. 43. — С. 15—33.
5. *Гримашевич Г.* Лексичний атлас назв одягу та взуття середньополіського діалекту: спроба інтерпретації / Галина Гримашевич // Діалектологічні студії. 6: Лінгвістичний атлас — від створення до інтерпретації. — Львів, 2006. — С. 145—153.
6. *Гримашевич Г.* Назви постолів у поліських говорах / Галина Гримашевич // Волинь—Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. — Житомир, 2001. — Вип. 6. — С. 189—196.
7. *Гримашевич Г.* Одяг і взуття Житомирщини в повір'ях та обрядах / Галина Гримашевич // Діалектологічні студії. 9: Запозичення та інтерференція. — Львів, 2010. — С. 563—579.
8. *Матейко К.* Український народний одяг. Етнографічний словник / Катерина Матейко. — Київ : Наукова думка, 1996. — 196 с.
9. Назви одягу та взуття правобережного Полісся / під ред. проф. М.В. Никончука. — Житомир : [б. в.], 1998. — 230 с.
10. *Несен І.І.* Весільний ритуал Центрального Полісся: традиційна структура та реліктові форми (середина XIX—XX ст.) / І.І. Несен. — Київ : Центр захисту культурної спадщини від надзвичайних ситуацій, 2005. — 276 с. : іл., карти.